This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

1

161. f. 3.
d 24

ABHANDLUNGEN

zu

SHAKSPERE

von

NICOLAUS DELIUS.

ELBERFELD.
Verlag von R. L. Friderichs.
1875.

LIBRARY OF THE TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
3 - OCT 1927
OF OXFORD

Gedruckt bei R. L. Friderichs & Comp. in Elberfeld.

Reinhold Pauli

in

Göttingen

gewidmet.

Inhalt.

		Seite
	Einleitung	VII
I.	Ueber Shakspere's Sonette (Jahrbuch 1865)	1
II.	Ueber Shakspere's Timon of Athens (Jahrbuch 1867)	48
III.	Ueber Shakspere's Pericles, Prince of Tyre (Jahrbuch 1868)	77
IV.	Dryden und Shakspere (Jahrbuch 1869)	112
V.	Die Prosa in Shakspere's Dramen (Jahrbuch 1870)	152
VI.	Lodge's Rosalynde und Shakspere's As you like it (Jahrbuch 1871)	206
VII.	Ueber den ursprünglichen Text des King Richard III. (Jahrbuch 1872)	234
VIII.	Die Bühnenweisungen in den alten Shakspere-Ausgaben (Jahrbuch 1873)	288
IX.	Chettle's Hoffman und Shakspere's Hamlet (Jahrbuch 1874)	325
X.	Ueber den ursprünglichen Text des King Lear (Jahrbuch 1875)	359
XI.	Shakspere's Coriolanus in seinem Verhältniss zum Coriolanus des Plutarch (Jahrbuch 1876)	388
XII.	Die epischen Elemente in Shakspere's Dramen (Jahrbuch 1877)	417

EINLEITUNG.

Meine gesammelten Abhandlungen zu Shakspere erscheinen hier abgedruckt in der chronologischen Reihenfolge ihrer Entstehung, wie sie in den zwölf ersten Jahrgängen des »Jahrbuchs der deutschen Shakspere-Gesellschaft« (1865—1877) veröffentlicht wurden. Allerdings hätte sich bei Gelegenheit dieses Neudrucks eine rationellere, nach Maassgabe des Inhalts der verschiedenen Aufsätze getroffene Anordnung leicht herstellen lassen, und würde auch dem geneigten Leser zu bequemerer Orientirung sich empfohlen haben. Etwa in folgender Gestalt: Die drei Abhandlungen über Shakspere's Sonette, über Shakspere's As you like it und Shakspere's Coriolanus hätten zunächst zusammengestellt werden können, insofern sie sich mit der Erklärung des Baues der betreffenden Dichtungen und ihres Verhältnisses zu ihren resp. Quellen oder Veranlassungen beschäftigen. — Ihnen hätten die beiden Abhandlungen über Timon of Athens und über Pericles, Prince of Tyre sich anschliessen müssen, weil sie ausser dem eben angedeuteten Zweck gemeinschaftlich auch den andern wichtigeren verfolgen, die Shakspere'schen Bestandtheile in beiden Dramen von den Nicht-Shakspere'schen zu sondern und den muthmaasslichen Verfasser der letztern nachzuweisen. — Damit wäre denn ein passender Uebergang gefunden zu den beiden kritischen Dissertationen über den ursprünglichen Text des King

Richard III. und des King Lear, welche sich mit der complicirten Frage des Verhältnisses der Quartorecension dieser Dramen zu der Foliorecension befassen. — Eine vierte Gruppe würden ferner diejenigen Abhandlungen bilden, welche bestimmt waren, gewisse Punkte der Shakspere'schen Dramatik durch alle Dramen des Dichters hindurch zu verfolgen, und dieselben zusammengefasst in das rechte Licht zu setzen: die Prosa in Shakspere's Dramen, die epischen Elemente in Shakspere's Dramen und die Bühnenweisungen in den alten Shakspere-Ausgaben. — Den Schluss der Sammlung hätten füglich zwei Aufsätze gemacht, welche die Stellung unseres Dichters zu rivalisirenden, zeitgenössischen oder spätern Dramatikern beleuchten sollten: Dryden und Shakspere einerseits, Chettle's Hoffman und Shakspere's Hamlet andererseits.

Wenn ich, statt diese systematische Anordnung für den neuen Abdruck zu adoptiren, die ursprüngliche Reihenfolge, in welcher die einzelnen Abhandlungen in den zwölf ersten Jahrgängen des Jahrbuchs erschienen waren, beibehielt, so bestimmte mich dazu das Gewicht, das ich zur Orientirung der Leser auf die Chronologie der Abfassung meiner Arbeiten zu legen hatte. Manche Resultate meiner Untersuchung hatten sich mir nämlich erst im Verlaufe des zwölfjährigen Zeitraums, den diese Dissertationen umfassen, herausgestellt, und somit manche früher von mir gehegte und anderweitig geäusserte Ansicht modificirt. So widerspricht z. B. was ich in der Abhandlung über den Timon und dessen Composition in Folge einer erneuerten Forschung ermittelt zu haben glaube, theilweise dem, was ich darüber in der Einleitung zu diesem Drama in meiner Shakspere-Ausgabe gesagt. Ebenso war mir erst, als ich mich mit der Ausarbeitung des Aufsatzes über Pericles beschäftigte, die Identität des ursprünglichen Verfassers dieses Schauspiels und des ursprünglichen Dichters des Timon klar und damit meine Einleitung zum Pericles in meiner Gesammtausgabe einer wesentlichen Ergänzung bedürftig geworden. Dasselbe gilt von den Einleitungen zu King Richard III. und zu King Lear, in denen das Verhältniss der beiden überlieferten Texte anders aufgefasst und dargestellt

erscheint, als sich dasselbe mir bei wiederholter Prüfung eines reichhaltigeren kritischen Materials ergeben hat. In allen diesen und einigen andern Fällen bin ich es daher mir selbst und den Lesern schuldig, die Chronologie der Abfassung meiner Aufsätze zu betonen, da der stereotypirte Druck meiner Shakspere-Ausgabe die wünschenswerthe Berichtigung mancher Einzelnheiten in den betreffenden Einleitungen erschwert. Bis dass ich im Stande sein werde, etwa einer neuen fünften Auflage meines Shakspere einen Appendix solcher Berichtigungen beizufügen, mag die vorliegende Sammlung dieser Abhandlungen zu Shakspere die Stelle eines solchen Appendix vertreten. Derselbe müsste allerdings auch manches Andere zur Berichtigung meiner früher gehegten Ansichten enthalten, was sich nicht gerade auf die in den vorliegenden zwölf Abhandlungen erörterten Fragen bezöge. Wenn ich in meinen bisherigen Shakspere-Ausgaben z. B. die Wahrscheinlichkeit oder doch die Möglichkeit einer doppelten Bearbeitung des Hamlet, des Romeo des King Henry V. und der Merry Wives of Windsor von Seiten des Dichters annahm und ebenso die Discrepanzen zwischen dem Texte des First part of the contention etc. und der True tragedy etc. einerseits und dem Second part und Third part of King Henry VI. andererseits wenigstens theilweise auf eine doppelte Bearbeitung dieser Dramen durch Shakspere selbst zurückzuführen geneigt war, so hat sich inzwischen auch in diesem Punkte meine Ansicht geändert und dahin festgestellt, dass Shakspere niemals ein einmal von ihm für die Bühne geschriebenes und auf der Bühne zur Aufführung gelangtes Schauspiel umgearbeitet hat. Was die ersten unvollständigen und unauthentischen Ausgaben an Auslassungen, Umstellungen und Zusätzen, negativ und positiv, von den späteren vollständigen authentischen der genannten Dramen unterscheidet, das halte ich nunmehr für kein Shakspere'sches Element, sondern für ein fremdartiges, von anderer Hand mit willkürlicher Manipulation in den Shakspere'schen Text hineingetragenes Element.

Um aber von dieser beiläufigen Abschweifung auf mein eigentliches Thema, die Art der Zusammenstellung der nachfolgenden

Abhandlungen zurückzukommen, so erlaube ich mir zur ferneren Orientirung wie auf die Norm der Zeitbestimmung auch auf ein zweites Moment hinzuweisen. Es ist das die analysirende Methode, welche die ihrem Inhalte nach so verschiedenen Aufsätze dieser Sammlung charakterisirt und unter einen einheitlichen Gesichtspunkt zu bringen geeignet erscheint. Auf dem Wege einer genauen Analyse der jedesmaligen mir vorliegenden Stoffe habe ich mich bemüht, die betreffende einzelne Frage aus dem Gebiete Shakspere'scher Forschung einer definitiven Lösung wenigstens näher zu bringen. Ob damit zugleich ein Abschluss erreicht war, oder ob ein solcher überhaupt sich erreichen liess, das muss ich freilich dem Urtheil Anderer anheimgeben. Die Sicherheit der analytischen Methode in der Behandlung derartiger Fragen scheint mir auch ohne die Erreichung unanfechtbarer Resultate sich insofern zu bewähren, als sie, Schritt für Schritt zugleich in ihrer Analyse und Argumentation weitergehend, sich weder gewaltsame Sprünge noch kühne Hypothesen zu gestatten braucht, um zu einem festen Endpunkte ihrer Untersuchung zu gelangen. Zu einer weiteren Darlegung meines Verfahrens erlaube ich mir der Reihe nach an die einzelnen Abhandlungen anzuknüpfen und dabei gelegentlich auch einige Einwendungen, die seit ihrer ersten Publication im Jahrbuch von verschiedenen Seiten dagegen erhoben sind, zu erörtern.

Seitdem ich im ersten Jahrbuch der Deutschen Shakspere-Gesellschaft (1865) mein Sendschreiben an Friedrich Bodenstedt über Shakspere's Sonette veröffentlichte, hat sich die schon damals nicht unbeträchtliche Zahl der Deutungsversuche dieser Dichtungen noch um ein Beträchtliches vermehrt. So sehr nun auch diese Commentare nach allen Richtungen hin auseinander laufen, um zu den verschiedensten Ergebnissen ihrer Theorien und Hypothesen zu gelangen, in Einem Punkte kommen sie doch mehr oder minder zusammen, in dem Bemühen, aus den Sonetten ein grösseres oder geringeres Quantum autobiographischen Materials an's Tageslicht zu fördern, zur angeblichen Aufklärung dunkler Partieen in dem äussern oder innern Leben des Dichters. Dass damit in der That das Dunkel, in welchem für uns Nachgeborene

viele Partieen dieses Dichterlebens gelegen haben, und wahrscheinlich auch fernerhin liegen werden, nicht aufgehellt worden ist, das wird schon durch die Thatsache des stets neuen Auftauchens neuer, den vorhergehenden widersprechender Deutungsversuche bewiesen. Eine Zusammenstellung aller würde die beste Widerlegung der einzelnen sein, wenn sich auf diesem Gebiete scharfsinniger, aber willkürlicher Hypothesen Etwas anders widerlegen liesse, als durch die einfache Darlegung des klaren Wortsinnes der Sonette, d. h. jedes für sich allein und im Zusammenhange unter einander betrachtet, soweit ein solcher Zusammenhang überhaupt nachweislich ist. Eine solche analysirende Darlegung glaube ich aber in der nachfolgenden Abhandlung gegeben zu haben. Da die freilich negativen Resultate meiner Argumentation, so weit ich sehen kann, bisher nicht durch evidente und positive Resultate anderer Deductionen beseitigt oder ersetzt worden sind, kann ich füglich in meiner rein defensiven Stellung beharren, ohne in die offensive einer Kritik aller seit 1865 erschienenen Arbeiten über Shakspere's Sonette überzugehen. Eine Ausnahme von dieser Regel gestatte ich mir nur in Bezug auf Minto's Abhandlung in seinen „*Characteristics of English Poets from Chaucer to Shirley*“ (1874), insofern dieselbe manches wesentlich Neue enthält, das sich gelegentlich mit einzelnen von mir berührten Punkten berührt. Ich verweise dabei, wie auch im Folgenden, auf die betreffende Seitenzahl meiner Sammlung.

Minto will unter den »*sugared Sonnets among his private friends*«, von denen Francis Meres 1598 sprach (vgl. pag. 13—14), lediglich die in dem 1599 publicirten »*Passionate Pilgrim*« enthaltenen wenigen Sonette unseres Dichters verstanden wissen, den unverhältnissmässig bedeutenderen Theil dieser Shakspere'schen Dichtungen aber einer spätern Zeit im Leben des Dichters zuertheilen. Einen festen chronologischen Fingerzeig für deren spätere Abfassung glaubt Minto in dem 107. Sonett zu finden, dessen zweites Quatrain:

The mortal moon hath her eclipse endur'd,
And the sad augurs mock their own presage,

Incertainties now crown themselves assur'd,
And peace proclaims olives of endless age

er auf den Tod der Königin Elisabeth und auf die Thronbesteigung ihres Nachfolgers deutet. Aber der Mond, der seine zeitweilige Verfinsterung glücklich überstanden und damit alle abergläubischen Besorgnisse, die sich an dieses Phänomen knüpften, widerlegt hat, kann doch nicht den Tod der Elisabeth symbolisiren, den vorherzusagen es ohnehin keiner »*sad augurs*« bedurfte. Damit wird die weitere Schlussfolge, welche Minto aus dieser angeblichen Zeitanspielung zu Gunsten Pembroke's und gegen Southampton als Gegenstand der sonettischen Huldigungen macht, von vornherein hinfällig. — Während sich aber der genannte englische Kritiker bemüht, in dem von Shakspere gefeierten — gelegentlich freilich nichts weniger als gefeierten — Freunde eine wirkliche Persönlichkeit, nämlich den Grafen Pembroke, nachzuweisen, dem zugleich der Verleger Thomas Thorpe höchst ungenirt als dem »*only begetter*« Mr. W. H., d. h. Master William Hebert, die Sonette gewidmet, verzichtet er von vorn herein auf ähnliche persönliche Nachweisungen in Betreff der Dame, an die eine andere Reihe der Sonette gerichtet ist. Von diesen Sonetten, die doch viel eher als die vorhergehenden den Stempel einer bestimmten greifbaren Persönlichkeit tragen, sagt Minto: *I believe that the proper view is to regard them as exercises of stile, undertaken in a spirit of wanton defiance and derision of commonplace.* Man sollte meinen, wenn wir berechtigt sind, diese Sonette, welche es mit einer weiblichen Schönheit zu thun haben, für blosse Stilübungen zu halten, so wären wir dazu ungleich mehr berechtigt bei den Huldigungen resp. Vorwürfen, welche der Dichter an eine männliche Schönheit gerichtet hat. — Im Folgenden führt der Kritiker denn eingehender auf die einzelnen Sonette aus, weshalb er sie nur für Fictionen halte und er begegnet sich auf diesem Gebiete vielfach mit meinem analysirenden Commentar (vergl. pag. 40—44). — In völliger Uebereinstimmung mit einer andern Partie meiner Abhandlung befindet er sich in seiner beredten Schilderung der leidenschaftlichen Freundschaftsempfindungen und -äusserungen, die sich nicht bloss durch Shak-

spere's lyrische und epische Dichtung hindurchziehen, sondern auch in seinen Dramen hervortreten, namentlich in seinen Jugenddramen (vgl. pag. 17—21). Was Minto in dieser Beziehung sagt: *The friendship expressed in Shakespeare's sonnets was probably no less real than the love professed for their mistresses by other sonneteers*, das acceptire ich bereitwillig als meine eigene Meinung. Wie die andern Sonettendichter der Elisabeth'schen Periode ihren wirklichen Liebesempfindungen die conventionelle Einkleidung fingirter Verhältnisse und der sich daraus ergebenden wechselnden Situationen anbildeten, so hat auch Shakspere seinen wirklichen, warmen, ja vielleicht leidenschaftlichen Freundschaftsempfindungen den entsprechenden conventionellen Ausdruck sonettischer Fiction verliehen, und zwar in so mannigfachen Weisen und Tonarten der Stimmung und Beziehung, dass es platterdings unmöglich scheint, diese alle auf einen einzigen persönlichen Mittelpunkt, eine hervorragende geschichtliche Persönlichkeit, auf einen »*only begetter of these ensuing sonnets*« um Thomas Thorpe's Dedicationsworte zu gebrauchen, zu concentriren. Wie Minto aber, nach dem Vorgange Andrer, diesen »*only begetter*« in dem Grafen Pembroke gefunden zu haben glaubt, so meint er auch den dichterischen Rivalen in der Gunst des »Freundes« (vergl. pag. 34) richtiger als frühere Kritiker entdeckt zu haben. Der Rival nämlich soll George Chapman gewesen sein, weil dessen Gedicht »*Shadow of Night*« die Nacht speziell als Musenfreundin feiert, und weil in der Widmung desselben von einem »*heavenly familiar*« die Rede ist, ohne dessen Beihülfe auch der vermeintlich Begabte nichts Poetisches schaffen könne. Auf diese Chapman'schen Floskeln findet nun Minto eine »unverkennbare« Anspielung in Shakspere's 86. Sonette und namentlich in den Versen:

No, neither he nor his compeers by night,
Giving him aid, my verse astonished;
He nor that affable familiar ghost,
Which nightly gulls him with intelligence etc.

Um eine solche Bezugnahme des einen Passus auf den andern wahrscheinlicher zu finden, als die sehr vage Aehnlichkeit der wenigen

Worte: *heavenly familiar — affable familiar ghost* gestattet, müssten uns doch Gedichte Chapman's vorliegen, die den Shakspere'schen Freund und Gönner besängen. Von solchen Gedichten aber verlautet Nichts, und auch die Widmung des Hymnus »*Shadow of Night*« ist nicht etwa von Chapman an den Grafen von Pembroke gerichtet, sondern an einen Andern: »*to my dear and most worthy friend, Master Matthew Roydon.*« — So wenig also Shakspere seine dichterischen Zeitgenossen Drayton, Daniel, Spencer und Marlowe, wie nach der Reihe frühere Commentatoren annahmen, als seine Nebenbuhler in der Gunst des »Freundes« gemeint haben wird, eben so wenig wird er Chapman als solchen bezeichnet haben. Wenigstens haben wir für jeden dieser Dichternamen gleich viele, oder vielmehr gleich wenige Anhaltspunkte, wie für Chapman.

Ich gehe zu der zweiten Abhandlung dieser Sammlung über Shakspere's Timon of Athens über. Ueber die Composition dieses Dramas haben seit der ersten Publication meines Aufsatzes zwei Kritiker, namentlich ein Deutscher und ein Engländer, ihre Ansichten geäussert und in eingehender Weise begründet: Tschischwitz im vierten Jahrgange des Jahrbuchs der Deutschen Shakspere-Gesellschaft, und Fleay in den *Transactions of the New Shakspere Society* (1874). Beide treten insofern der von mir vertheidigten Ansicht direct entgegen, als sie Shakspere für den ursprünglichen Verfasser des Dramas halten, dem dann ein späterer Bearbeiter die disparaten Elemente eingefügt und angeflickt habe; nach Fleay's Meinung, weil Shakspere das Stück unvollständig hinterlassen, nach Tschischwitz, weil das von dem Dichter vollständig hergestellte, aber in der aufbewahrten Handschrift verwahrlost, verstümmelt und theilweise unleserlich geworden und »Behufs einer neuen Aufführung einem unberufenen Redactor« zur Reparatur übergeben sei. Von so abweichenden Principien ausgehend, gelangen die beiden Kritiker denn auch zu verschiedenen praktischen Resultaten. Fleay unternimmt es, aus dem Drama wie es uns vorliegt das Shakspere'sche Stück ganz intact herauszuschälen, von Anfang bis zu Ende, und zum Abdruck zu bringen unter dem Titel: *(The life of Tymon of Athens, as written by W. Shakspere. The usual insertions by*

another hand in the Play being left out). — Eine solche radicale Sonderung des Shakspere'schen Antheils und des Nicht-Shakspere'schen konnte freilich Tschischwitz von seinem Standpunkt aus nicht durchführen, weil der von ihm präsumirte »Redactor« die ursprüngliche Shakspere'sche Gestaltung des Textes überall durch Streichungen, Aenderungen und Einschiebungen bis zur Unkenntlichkeit entstellt hatte. — Gegen meine Annahme, dass Shakspere ein ihm vollständig vorliegendes Drama doch nur theilweise und zwar in bestimmter Absicht mit seinen Zuthaten versehen habe, äussert Tschischwitz zum Eingange seiner Abhandlung den Einwand, wie doch Shakspere daneben so viele disparate Elemente habe bestehen lassen können. Eine Erklärung, aus den damaligen Bühnenverhältnissen entlehnt, für diese vom rein ästhetischen Standpunkt betrachtet immerhin auffällige Thatsache habe ich in meiner Abhandlung (pag. 51—54) zu geben versucht. Eine Erklärung dagegen, wie unserm Dichter auf dem Höhepunkt seiner dramatischen Laufbahn ein so ungeschickt entworfener und ausgeführter Plan, wie der zum Timon, zuzutrauen sei, hat weder Fleay noch Tschischwitz zu geben vermocht; ganz zu geschweigen der Unwahrscheinlichkeit, dass das Blackfriarstheater einen Redactor so frech und geschmacklos jemals mit einem handschriftlich aufbewahrten Shakspere'schen Drama habe wirthschaften und umspringen lassen, wie Tschischwitz annimmt. — Ein grosser Theil der Arbeit des genannten deutschen Kritikers ist dem Nachweis einer vielfachen Benutzung des Lucianischen Timon als Grundlage des Dramas gewidmet. Auf diesen Punkt hatte auch ich schon hingedeutet (vgl. pag. 67) und vor mir war Knight in seiner Pictorial Edition eben so ausführlich wie Tschischwitz darauf eingegangen, nur mit dem Unterschiede, dass Knight und ich solche Benutzung des Lucian dem ursprünglichen Verfasser des Timon zuschrieben. Da für Tschischwitz aber Shakspere selbst dieser ursprüngliche Verfasser ist, so war es freilich nur consequent, bei Shakspere eine hinlängliche Routine in der Lectüre des Französischen und des Italienischen vorauszusetzen, die ihn befähigte, den Lucian in dieser oder jener Sprache zu lesen, denn eine englische Uebersetzung gab es damals noch nicht.

Die dritte Abhandlung meiner Sammlung über Shakspere's Pericles begegnet sich ebenfalls mit einer Arbeit, welche Fleay über die Composition desselben Dramas in den *Transactions of the New Shakspere Society* (1874) erscheinen liess. Seine Abweichungen von und Uebereinstimmungen mit meinen Ansichten erhellen aus der von ihm vorangestellten Theorie folgendermaassen: *Shakespeare wrote the story of Marina in the last three acts, minus the prose scenes and the Chorus. — But this story was not enough for filling the five acts from which Shakespeare never deviated; he therefore left it unfinished. — The unfinished play was put into the hands of another of the »poets« attached to the same theatre and the greater part of the present play was the result, this poet having used the whole story as given in Gower and elsewhere.* — Auch hier kehrt also dieselbe Theorie wieder wie beim Timon. Shakspere soll der ursprüngliche Verfasser gewesen sein und die Zuthaten von anderer ungeschickterer Hand herrühren. Das Bedenken, das auch hier sich aufdrängt, wie doch unser Dichter einen so confusen, unkünstlerischen Plan, wie er im Pericles vorliegt, in seinen späteren Jahren entwerfen konnte, beseitigt Fleay mit der Annahme, Shakspere habe nur die Geschichte der Marina behandelt. Weil das Stück aber zu kurz gerathen und nicht das Normalmaass von fünf Acten erreicht, habe ein Andrer die aus Novellen und aus Gower's Confessio Amantis bekannte Vorgeschichte des Pericles vorn angeflickt. Wenn Fleay sagt, Shakspere habe das Stück unvollendet gelassen, so widerspricht seine Theorie seiner Praxis, denn die Textrecension, die er, wie vom Shakspere'schen Timon auch von der Shakspere'schen Marina entwirft, weist ein völlig in sich abgeschlossenes Drama auf, abgerechnet von einigen Zuthaten, mit denen nach Fleay der Spätere auch dieses Shakspere'sche Schauspiel ausgestattet haben soll. Er zählt dahin die Bordellscenen, die er Shakspere's unwürdig findet, wobei er augenscheinlich ganz entsprechende Partieen von Shakspere's Measure for Measure vergessen haben muss. Dass Shakspere mit der Auslassung dieser Scenen eine wesentliche Lücke in dem von ihm, nach Fleay's Ansicht selbstständig und vollständig entworfenen dreiactigen Drama gelassen

hätte, scheint dem englischen Kritiker gleichfalls entgangen zu sein. Der von mir aufgestellten Meinung, Shakspere's Mitarbeiter — wie ich meine, sein Vorgänger, wie Fleay meint, sein Nachfolger — sei George Wilkins gewesen, stimmt Fleay bei, mit der Einschränkung, dass er noch einen dritten Mitarbeiter, Rowley, annimmt. Leider kannte Fleay meine Entdeckung der Wilkins'schen Mitarbeit lediglich aus der Einleitung zu meiner deutschen Uebersetzung des Pericles, in welcher ich die stilistischen und metrischen Uebereinstimmungen zwischen den betreffenden Partieen des Pericles und dem Wilkins'schen Drama »The Miseries of Enforced Marriage« nicht eingehender berühren konnte. Hätte er dafür die betr. Abhandlung dieser Sammlung im Jahrbuche sich angesehen, so würde er gefunden haben, wie vielfach wir uns einander in dem Nachweis dieser sprachlichen und metrischen Aehnlichkeiten berühren. Allerdings wundert es mich bei der sorgfältigen Beobachtung und Begründung, welche Fleay dieser Seite unserer gemeinsamen Kritik angedeihen liess, dass ihm die eben so frappanten Aehnlichkeiten in Phraseologie, Stil und Versbau entgangen sind, welche Wilkins auch als den Verfasser der Nicht-Shakspere'schen Theile des Timon, wie eingestandenermaassen des Pericles, kennzeichnen. — Wenn Fleay die systematisch gegliederte Argumentation meiner Abhandlung in ihrem logischen Zusammenhange und ganzen Umfange geprüft hätte, statt sich flüchtig die blossen Resultate derselben in der Einleitung zu meiner Pericles-Uebersetzuug anzusehen, so hätte er sich vielleicht die Verwunderungsexclamationen erspart, mit denen er einige Punkte meiner Kritik bedacht hat. Wenn ich z. B. sage, der ursprüngliche Verfasser des Pericles habe die Gower'schen Chorusreden und die Dumbshows angewandt, um seinen allzu reichhaltigen Stoff besser zu bewältigen, so wendet Fleay ein, das Drama sei doch ein ungewöhnlich kurzes, und nur die »Armuth an Erfindung« sei es, die den Wilkins zu diesem Nothbehelf gezwungen. Zu erfinden brauchte Wilkins aber Nichts, da ihm der Stoff ja reichlich und bequem genug in Gower's Gedicht und Twine's Novelle vorlag. Wer freilich mit Fleay glauben kann, Shakspere habe zuerst sein in der Mitte des Pericles beginnendes Drama ohne Gower's

Chorusreden und Dumbshows gedichtet, der mag immerhin in diesen Zuthaten einen nachträglich und unbeholfen eingefügten Nothbehelf finden. Dass die Zeitgenossen des Dichters eine vortheilhaftere Meinung davon hatten, dass ihnen Gower's Chorusreden von vornherein als eine passende Einrahmung und ein willkommener fortlaufender Commentar zu den gedrängten Ereignissen des Dramas erschienen, glaube ich in meiner Abhandlung nachgewiesen zu haben. Dass sich Wilkins auf diese gleich beim Entwurfe seines Dramas geplante Maschinerie förmlich etwas zu Gute that, geht deutlich genug aus dem Titel der später von ihm publicirten Novelle (vergl. pag. 96) hervor. — Gewaltig entrüstet geberdet sich der überhaupt ziemlich ungeberdige englische Kritiker über die mir zugeschriebene Behauptung: *That in the Epilogue and 5 — foot Gower part, Shakspere imitated Wilkins! The author of Lear imitated the author of the Miseries of Enforced Marriage!* — Zur Rectificirung dieser Verdrehung meiner Worte und zur Rechtfertigung ihres eigentlichen Sinnes verweise ich allgemein auf meine Abhandlung und speciell auf das pag. 94—95 darin Gesagte.

Meine vierte Abhandlung »Dryden und Shakspere« bietet mir zu weitern Auseinandersetzungen, replicirenden oder apologetischen, keinen Anlass. Bemerken muss ich nur, dass mir erst nach der Erscheinung derselben im Jahrbuch durch freundliche Mittheilung des Verfassers Kunde ward von einem Essay Hermann Grimm's über Davenant's und Dryden's Bearbeitung des Shakspere'schen Tempest. Obwohl unsere beiderseitige Auffassung und Kritik, wie es bei einer vergleichenden Analyse des einen und des anderen Schauspiels nicht anders sein konnte, sich vielfach deckt, so können beide Arbeiten doch selbstständig neben einander bestehen. Grimm hat mehr die literarhistorische und ästhetische Seite eines ausgewählten einzelnen Stoffes hervorgehoben, während ich denselben Stoff einerseits mehr philologisch, in steter Bezugnahme auf den von Dryden so fahrlässig behandelten Shaksperetext erörterte, andererseits diese Verballhornisirung des Tempest als ein einzelnes Moment im Zusammenhange mit der ganzen Geschichte des Dryden'schen Verhältnisses zu Shakspere,

als eine Phase unter den vielen, so vielfach wechselnden Phasen der Dryden'schen Shaksperekritik auffasste. — Noch eine Bemerkung zur Verständigung möchte ich mir über den Schlusspassus meines Aufsatzes (vergl. pag. 148) gestatten. Keineswegs war es meine Absicht, Dryden als ein warnendes Exempel den verdienstlichen Männern hinzustellen, welche in unserer Zeit in mehr oder minder freien Bearbeitungen Shakspere dem Geschmack unseres Theaterpublikums anzupassen und so den Shakspereculus auf der deutschen Bühne wiederherzustellen und zu verbreiten bemüht sind. Diese Männer bilden sich nicht ein, Shakspere zu verbessern, wie Dryden in hochmüthigen Worten sich rühmte und schmeichelte. Die Streichungen, die sie vornehmen, wollen nicht vermeintliche Entstellungen und Flecken einer ursprünglichen Schönheit wegräumen, wie Dryden sich einbildete, sondern sollen etwaigen Anstoss, den das jetzige Publicum nehmen könnte, etwaige Unzuträglichkeiten der gegenwärtigen scenischen Darstellung beseitigen, mithin dem Dichter eine bessere Aufnahme auf unsern Brettern sichern. Ob diese verdienstlichen Männer dabei in ihren Bemühungen vielleicht nicht gelegentlich zu weit gehen, das ist eine praktische Frage, die ausser dem Bereich meiner Kritik liegt.

In der fünften Abhandlung »Die Prosa in Shakspere's Dramen« glaube ich einen kleinen Beitrag zu einer volleren Würdigung der Shakspere'schen Kunst als solcher geliefert zu haben. Indem ich versuchte, die Gründe zu erforschen und darzuthun, aus denen der Dichter in jedem einzelnen Falle die Prosa und welche Form der Prosa angewandt, bin ich weit von der Zuversicht entfernt, in jedem einzelnen Falle auch das Richtige getroffen zu haben. Gewiss aber ergeben meine Untersuchungen so viel, dass Shakspere sich im Ganzen und Grossen bei der Vertauschung des Verses mit der Prosa nicht etwa von einer Laune oder einem willkürlichen Belieben leiten liess, sondern dass er in der bewusstesten künstlerischen Absicht verfuhr. Dieselbe künstlerische Absicht wird ausserdem durch die jeweilige Wahl der bei ihm nachweislichen drei Abstufungen der Prosa, wie ich sie pag. 153—4 zu charakterisiren versuchte, bezeugt.

Wie die vorhergehende Abhandlung eine Seite der rein formalen Kunst unsres Dichters in das rechte Licht setzen sollte, so bezweckte die nunmehr folgende sechste Abhandlung: Lodge's Rosalynde und Shakspere's As You Like It an einem eminenten Beispiel seine Virtuosität in der Technik des Dramas darzulegen. Diesem Zwecke schien füglich der Versuch zu entsprechen, auf einem andern als auf dem gewöhnlich bisher betretenen Wege das Verhältniss Shakspere's zu seinen Quellen zu beleuchten und damit einem Verständnisse der Shakspere'schen Dramatik näher zu kommen. Bisher hatte man entweder sich begnügt, einzelne Parallelstellen zwischen dem Texte des Dichters und dem seiner jedesmaligen Vorlage zu citiren, womit denn nur ein einzelner Passus hervorgehoben und illustrirt wurde. Oder man hatte neben dem Text des Dichters den ganzen Text seiner Vorlage — Novelle, älteres Drama oder Gedicht, Partie einer Chronik oder eines Geschichtswerkes — abgedruckt, durch welches rein mechanische Verfahren dem Leser zwar ein schätzbares Material zur weiteren Vergleichung und Forschung dargeboten wurde, diese selbst aber doch keineswegs so gefördert schien, wie es zur bessern Erkenntniss der Shakspereschen Dramatik wünschenswerth war. So hat sich denn eben durch die bisherige, en gros und en detail geübte Behandlung der Shakspere'schen Quellen der Glaube oder Aberglaube eher befestigt als beseitigt, dass unser Dichter von seinen Vorlagen abhängig gewesen sei, dass er seinen Vorlagen mehr verdanke, als mit dem Ruhme seiner Originalität sich eigentlich vertrage. Das wahre Verhältniss ist ein gerade umgekehrtes. Weit entfernt, dass unser Dichter seinen Quellen viel zu verdanken habe, verdanken diese ihm viel mehr. Ihre kunstlos aneinander gereihten, interesselosen und unmotivirt verknüpften Geschichten und Abenteuer hat er erst in eine logisch zusammenhängende, pragmatische und fesselnde Darstellung umgesetzt; ihrer theils pretiösen, theils rohen Sprache hat er den der jedesmaligen Situation und Action entsprechenden, individuell geführten, einzig gemässen Ausdruck verliehen; den blassen Schemen ihrer Figuren hat er erst den wirklichen Lebensodem eingeblasen und sie in leibhaftige Wesen von Fleisch und Blut verwandelt.

Diesen wunderbaren Neuschöpfungsprozess an einem prägnanten Muster nachzuweisen, habe ich mich wenigstens bemüht, indem ich Lodge's Novelle in eingehender Parallelanalyse mit dem Shakspereschen Drama verglich.

Die siebente Abhandlung »Ueber den ursprünglichen Text des King Richard III.« ist ein neuer Versuch zu den mehrfachen bisher angestellten, die schwierige und complicirte Frage des Verhältnisses der beiden in der Folio einerseits, in den Quartoausgaben andererseits überlieferten Texte des King Richard III. zu einander zu entscheiden oder doch zu ihrer Entscheidung beizutragen. Die dabei von mir entwickelte und begründete Theorie, welche der geneigte Leser als Resultat zusammengefasst auf pag. 241 —242 dieser Sammlung findet, ist in einer eigenen Abhandlung von Dr. R. Koppel (Textkritische Studien über Shakspere's Richard III. und King Lear) in eingehender Weise bestritten worden. Mein Kritiker hat an Stelle meiner neuen Theorie seine schon früher von Andern vielfach adoptirte Theorie aufgestellt, die ich dann meinerseits in einer Recension seiner Arbeit (Anglia 1. Bd. 3. Heft) bestritten habe. Unsere beiderseitige Argumentation hatte sich nothgedrungen mit solcher Fülle kritischer Einzelnheiten, Musterung von Varianten u. s. w. zu befassen, dass eine Wiederholung derselben an diesem Platze kaum statthaft erschiene. Nur den Eingang meiner Replik erlaube ich mir aus der »Anglia« hier zur Orientirung meines Standpunkts zu citiren.

»Als ich in dem Jahrbuch der deutschen Shaksperegesellschaft (Bd. VII und Bd. X) meine Abhandlungen über den ursprünglichen Text des King Richard III. und des King Lear veröffentlichte, war ich weit davon entfernt, für die von mir versuchte Lösung einiger der schwierigsten Probleme der Shaksperekritik auf eine allgemeine Zustimmung der Fachgenossen zu rechnen. Das von mir im »Eingange« zu meiner ersten Abhandlung in Bezug auf die Textverhältnisse des Richard III. citirte Wort der Cambridge-Editoren: einen Herausgeber Shakspere's befähige in diesem Falle auch die aufmerksamste Prüfung kaum, mit Zuversicht eine hypothetische Schlussfolgerung aufzustellen, konnte mich über den zweifelhaften Erfolg

meiner Erklärungsversuche nicht täuschen; und wie ich im Verlauf meiner Arbeit den »hypothetischen Schlussfolgerungen« meiner nächsten kritischen Vorgänger, eben diesen Cambridge-Editoren, entgegenzutreten hatte, so musste ich mich auch von Seiten meiner etwaigen Nachfolger auf einen Protest gegen meine »hypothetischen Schlussfolgerungen« gefasst machen. Ich musste das um so mehr, da mein Erklärungsversuch, neu und kühn wie er war, vielleicht evidenterer Beweismittel bedürftig schien, als sich auf diesem Gebiete, statt der blos mehr oder minder wahrscheinlichen Argumente, überhaupt beschaffen liess.«

Eine kritische Prüfung der Bühnenweisungen in den alten Shakspere-Ausgaben, wie ich sie in der achten Abhandlung versucht habe, ergibt zunächst oder bestätigt doch manche interessante Aufschlüsse über die scenischen Einrichtungen und Vorkehrungen des Theaterwesens zu Shakspere's Zeit; und in diesem Betracht sind diese »*stage-directions*« zwar nur gelegentlich, aber doch vielfach in den Commentaren und Noten zum Texte der Shakspere'schen Dramen erwähnt und erörtert worden. Weniger ist aber bisher ein anderer Punkt, der sich aus ihrem Studium wenigstens annähernd feststellen lässt, ins Auge gefasst worden: die Frage, inwieweit diese Bühnenweisungen von Shakspere herrühren und inwieweit sie von den mitwirkenden Schauspielern den Theaterhandschriften beigefügt sind, gestattet mit ihrer muthmassenden Beantwortung zugleich eine nicht zu kühne Schlussfolge auf die persönliche Betheiligung oder Nichtbetheiligung des Dichters an der Regie und Inscenirung seiner Dramen. Natürlich bilde ich mir nicht ein, in jedem einzelnen Falle zu apodiktischer Sicherheit gelangt zu sein, aber eine starke Präsumtion zu Gunsten der ausgesprochenen Entscheidung pro und contra meine ich beanspruchen zu dürfen.

Die neunte Abhandlung »Chettle's Hoffman und Shakspere's Hamlet« soll nicht nur den deutschen Leser mit einem Drama aus Shakspere's Zeit bekannt machen, das schon deshalb, weil es auf deutschem Boden spielt, bei uns einer grösseren Beachtung werth erscheint, als es bisher gefunden hat. Ein höheres und allgemeineres Interesse als dieses bietet Chettle's grausiges

Trauerspiel insofern dar, als es an einem eclatanten Beispiel die Beflissenheit damaliger Theaterconcurrenz darthut, einen glücklichen Griff, den ein hervorragender Dichter in der Wahl und Behandlung seines Stoffes auf einer Bühne gemacht, alsbald im Interesse eines Theaterunternehmers für eine andere Bühne auszubeuten. Und zwar geschah dies, indem man einen ähnlichen Stoff in möglichst ähnlicher Weise wählte und bearbeitete, die hauptsächlichsten Bühneneffekte, die in dem vorliegenden Drama das Publicum vorzugsweise gepackt haben mochten, in vergröberter Form zu steigern suchte und in diesem Bestreben auf den feineren Gehalt der Vorlage, consequente Charakteristik und pragmatische Entwickelung der Handlung bereitwilligst Verzicht leistete. Als einen solchen rein äusserlichen Nachahmer Shakspere's und seines Hamlet hat sich Chettle durch sein ganzes Drama hindurch erwiesen, zugleich aber auch in vielen anderweitig entlehnten Situationen, Charakterzügen und Phrasen als einen sorgsamen Beobachter der früheren Shakspere'schen Dramen. Diese nebenher laufende Detailnachahmung, wie ich sie in meiner Analyse nachgewiesen habe, ist theilweise so frappant, dass wir in Ermangelung sonstiger chronologischer Fingerzeige aus der fleissigen Aneignung dieses fremden Gutes bei Chettle mit ziemlicher Sicherheit schliessen dürften, welche Dramen Shakspere's um das Jahr 1602, als Chettle seinen Hoffman schrieb, bereits über die Bretter gegangen waren.

Von der zehnten Abhandlung »über den ursprünglichen Text des King Lear« gilt das oben über die siebente Abhandlung Gesagte. Wie R. Koppel meine Auffassung der Textverhältnisse des King Richard III. bestritten hat, so hat in seinen vorher citirten »Textkritischen Studien« er ein Gleiches in Bezug auf den King Lear und dessen Doppeltexte in Quarto und in Folio zu thun unternommen. Der Replik, die ich, wie bereits erwähnt, dem ersten Theil seiner Arbeit in der Zeitschrift Anglia gewidmet habe, hier eine zweite Replik in Bezug auf den King Lear hinzuzufügen, verbietet mir einerseits die nothwendige Rücksichtnahme auf den einer Einleitung zugemessenen beschränkteren Raum und andererseits die Erwägung, dass dem allgemeineren, für Shakspere sich interessiren-

den Leserkreise, dem diese Sammlung von Aufsätzen zugedacht ist, mit der Erörterung philologischer Details, dem Streite um Varianten u. s. w. schwerlich gedient sein würde. Ich muss mich daher begnügen, auf das pag. 387 in einen Schlusssatz zusammengefasste Resultat und zugleich auf den aus der Anglia oben mitgetheilten ersten Passus meiner Replik, als auch für diese zehnte Abhandlung gültig, zu verweisen.

Wie ich zur richtigen Würdigung des vorigen Aufsatzes über den »King Lear« mich auf das die siebente Abhandlung Betreffende in meiner Einleitung beziehen konnte, so darf ich bei der elften Abhandlung »Shakspere's Coriolanus in seinem Verhältniss zum Coriolanus des Plutarch« an das oben zur sechsten Abhandlung Gesagte erinnern. Freilich sind die beiden Fälle nicht durchaus homogen, da für eine dramatisch künstlerische Benutzung seiner Quellen der Dichter immerhin einen Unterschied zwischen einer romantischen Comödie und einer historischen Tragödie zu machen und zu beobachten hatte. Mit der Lodge'schen Novelle durfte Shakspere für seinen Zweck nach Belieben frei verfahren, während er an dem Inhalt des Plutarchischen Berichtes von dem Leben des Coriolanus schon aus Respect vor der Geschichte Nichts ändern durfte, und lediglich die einzelnen Thatsachen in eklektischer Behandlung anders als Plutarch gruppiren und motiviren, die Charaktere anders als Plutarch fassen mochte. Dessen ungeachtet glaube ich in meiner analysirenden Abhandlung das bewiesen zu haben, was ich pag. 416 als das Ergebniss meiner Untersuchung hinstelle, dass Shakspere für sein Drama der Plutarchischen Biographie quantitativ wie qualitativ weit weniger zu verdanken hat als man gemeiniglich anzunehmen geneigt ist. — Ein wohlwollender Kritiker hat in seiner Besprechung des von W. Skeat herausgegebenen Werkes »Shakespeare's Plutarch« das »qualitativ« in meinen oben citirten Schlusssatze zwar zugegeben, das »quantitativ« aber bestritten. Wenn der geneigte Leser aber meine Abhandlung mit dem höchst verdienstvollen Buche Skeat's vergleichen will, das ungefähr gleichzeitig mit dem betreffenden Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft erschien und daher von mir leider nicht

mehr benutzt werden konnte, so wird er finden, dass ich nichts zurückzunehmen habe. Der Unterschied zwischen Skeat und mir ist nur der, dass er, dem Zwecke seiner Arbeit entsprechend, die Shakspere'schen Entlehnungen aus Plutarch wörtlich in extenso reproduciren durfte, ich aber, durch den Plan meiner Dissertation beschränkt, mich mit einer durchgängigen Verweisung auf diese Partieen und mit einer vergleichenden Charakteristik derselben, wie sie bei Plutarch und bei Shakspere erscheinen, begnügen musste. Zur Benutzung für meine Abhandlung lag mir leider damals nur eine spätere Auflage des North'schen Plutarch (1676) vor. Hätte ich eine der früheren, von unserm Dichter selbst gelesenen Auflagen zu meiner Disposition gehabt, wie Professor F. A. Leo jetzt daraus die vier von Shakspere seinen drei Römertragödien zu Grunde gelegten Biographieen, getreu nach dem Original photolithographirt, herausgegeben hat, so würde ich die Citate in meiner Abhandlung genau nach der alten Orthographie wiedergegeben haben.

Der Titel der zwölften und letzten Abhandlung dieser Sammlung »Die epischen Elemente in Shakspere's Dramen« ist in der englischen Uebersetzung, welche die New Shakspere Society ihren Transactions (1875—6) einverleibt hat, für das leichtere Verständniss der Engländer mit dem ihnen deutlicheren »*On Shakspere's Use of Narration in his Dramas*« vertauscht worden. Für den deutschen Leser wird aber die ursprüngliche Bezeichnung kaum einer andern rechtfertigenden Begründung als der auf pag. 418 gegebenen bedürfen. Was nun das von mir in dieser kritischen Analyse eingeschlagene Verfahren anbelangt, so verweise ich auf das oben zu meiner Abhandlung über die Prosa in Shakspere's Dramen Bevorwortete. Die Motive, welche unsern Dichter zu dem Mittel einer Berichterstattung statt einer scenischen Darstellung veranlasst haben mögen, lassen sich für jeden einzelnen Fall so wenig zu völliger Evidenz nachweisen, wie diejenigen, die ihm den jedesmaligen Gebrauch der Prosa statt des Verses an die Hand gaben. Erst eine auf sorgfältige analysirende Musterung basirte Reihe von Beispielen, aus den Dramen Shakspere's unter diesem Gesichtspunkt ausgewählt, berechtigt uns zu dem Schlusse, dass

hier wie dort nicht Laune und Willkür, sondern tiefere künstlerische Berechnung den Dichter geleitet hat, und gestattet uns ferner eine wohlbegründete Muthmassung in Betreff solcher künstlerischen Berechnung des Dichters. Wir gewinnen damit, wie ich es im Nachtrage zu dieser Abhandlung aussprach (pag. 432), vielleicht einen tieferen Blick in Shakspere's dramaturgische Werkstatt.

Bonn, Juli 1878.

I.

UEBER SHAKSPERE'S SONETTE.

Ein Sendschreiben an Friedrich Bodenstedt.

Schon als Sie, lieber Freund, mir die Ehre erwiesen, Ihre schöne Verdeutschung der Sonette unsres Dichters mir zu widmen, und wiederholt bei späteren Begegnungen, zuletzt noch bei unserem Zusammensein in Weimar, haben Sie mich aufgefordert, Ihnen in einer etwas ausführlicheren Auseinandersetzung die Ansicht mitzutheilen, welche ich mir von dem Verhältniss der Sonette Shakspere's zu Shakspere's Persönlichkeit und Lebensstellung gebildet habe. Ich komme hiermit endlich Ihrem Wunsche nach und citire zum Eingang dieses Sendschreibens zunächst das Wesentlichste von Dem, was ich in der Einleitung zu meiner Ausgabe der Sonette gesagt habe. Ich citire es, nicht wegen des darin ausgesprochenen Urtheils, das ja erst näher begründet werden soll, sondern wegen des dort zusammengestellten Thatsächlichen, auf dessen Einzelheiten wir doch bei jeder derartigen Untersuchung immer wieder zurückkommen müssen.

»Die älteste Ausgabe der Sonette Shakspere's erschien im Jahre 1609 mit folgendem Titelblatt:

Shake-speares Sonnets. Neuer before Imprinted. At London. By G. Eld for T. T. and are to be solde by William Aspley.

Dass T. T., der Verleger des Buches, Thomas Thorpe hiess, erhellt aus der Eintragung seines Verlagsartikels in die Buchhändlerregister: *20. May 1609. Tho. Thorpe. — A booke called Shakespeare's*

Sonnets. — Dass aber der Dichter selbst an dieser Ausgabe seiner lyrischen Gedichte durchaus unbetheiligt war, ergiebt sich daraus, dass nicht er, sondern der Verleger die Widmung des Buches verfasst hat, und zwar in folgender Weise:

To the onlie Begetter of these insuing Sonnets Mr. W. H. all happinesse and that eternitie promised by our everliving Poet wisheth the well-wishing Adventurer in setting forth. T. T.

Wie es nach den gesucht affectirten Worten dieser Dedication scheint, widmet also Thomas Thorpe, der sich auf diese Veröffentlichung eingelassen hat, die folgenden Sonette dem Mr. W. H. als Demjenigen, der allein sie beschafft oder allein die Ausgabe veranlasst hat und wünscht ihm zugleich alles Glück und jene ewige Dauer, welche der Dichter in diesem Gedichte dem Gegenstande derselben verheissen hat. — Die Kritiker aber, welche *the only Begetter* nicht in diesem natürlichsten Sinne, sondern in dem des einzigen Veranlassers dieser Sonette auffassen, identificiren demgemäss den Mr. W. H. mit dem jungen Freunde, an welchen der Dichter den grössten Theil dieser Sonette gerichtet hat, und diesen Freund wieder mit irgend einer bekannten oder unbekannten, wirklichen oder fingirten, Persönlichkeit der Zeit: mit William Herbert, Grafen von Pembroke; mit Henry Wriothesley, Grafen von Southampton; mit William Hart, einem Neffen des Dichters; oder mit einem unnachweislichen William Hughes, wie Tyrwhitt mit einer Beziehung auf ein von ihm vermuthetes Wortspiel im 20. Sonette gewollt hat. Alle diese Deutungsversuche scheitern an inneren und äusseren Widersprüchen und müssen auch daran scheitern, wenn diese Sonette, wie es das Wahrscheinlichste ist, weder Beziehungen auf bestimmte Personen noch Anspielungen auf wirkliche Erlebnisse des Dichters enthalten, sondern freie Erzeugnisse einer dichterischen Phantasie sind, welche die Verhältnisse erst fingirt, um sie dann in diesen Gedichten poetisch zu behandeln.«

»Die erste Notiz dieser Sonette findet sich in der oft erwähnten Stelle der *Palladis Tamia, Wit's Treasury* von Francis Meres (1598), wo noch vor den Dramen Shakspere's dessen epische und lyrische Gedichte rühmend erwähnt werden: *As the soule of Euphorbus was*

thought to live in Pythagoras, so the sweete wittie soule of Ovid lives in mellifluous and honytongued Shakespeare; witnes his Venus and Adonis; his Lucrece; his sugred sonnets among his private friends, etc. — Shakspere's Sonette mussten also bereits im Jahre 1598, wenn auch nur handschriftlich unter seinen Freunden verbreitet, hinlänglich bekannt sein, dass Meres sich auf sie, wie auf die bereits gedruckten andern Werke, in solcher Weise beziehen durfte. Mit Ausnahme von zweien derselben (Sonett 138 und 144), die im folgenden Jahre, 1599, im *Passionate Pilgrim* erschienen, scheinen die Sonette auch fernerhin nur im Manuscript circulirt zu haben, bis der in der oben citirten Widmung erwähnte Mr. W. H. sie sammelte und dem Verleger Thomas Thorpe zum Druck übergab. Die Anordnung der Sonette scheint dabei so ziemlich dem Zufall überlassen zu sein, denn wenn auch hie und da diejenigen, die dasselbe Thema in verschiedenen Variationen behandeln, zusammengestellt sind, so stehen doch andrerseits Sonette, die offenbar zusammengehören oder denselben Ton anschlagen, in Thorpe's Ausgabe von einander getrennt, und ein systematisch nach Inhalt oder Chronologie der Abfassung durchgeführter Plan lässt sich nirgendwo erkennen. Anderer Meinung sind freilich manche Kritiker, z. B. Ch. Armitage Brown in seinem Buche *Shakespeare's Autobiographical Poems,* welche in der zufälligen Reihenfolge der Sonette bei Thorpe ein ganzes Gedicht in sechs Abtheilungen, eine wirkliche Lebens- und Liebesgeschichte des Dichters, und in den Sonetten selbst die Stanzen dieses Gedichtes findet. Brown gruppirt die Sonette, oder Stanzen, wie er sie nennt, folgendermassen:

First Poem. — Stanzas 1—26. To his Friend, persuading him to Marry.

Second Poem. — Stanzas 27—55. To his Friend, who had robbed him of his Mistress, forgiving him.

Third Poem. — Stanzas 56—77. To his Friend, complaining of his Coldness, and warning him of Life's Decay.

Fourth Poem. — Stanzas 78—101. To his Friend, complaining that he prefers another Poet's Praises and reproving him for faults that may injure his character.

Fifth Poem. — Stanzas 102—126. — To his Friend, excusing himself for having been some time silent, and disclaiming the charge of Inconstancy.

Sixth Poem. — Stanzas 127—152. — To his Mistress, on her Infidelity."

Hier haben Sie, lieber Freund, das Wesentlichste aus meiner Einleitung, wie ich, dem Zwecke meiner Shakspere-Ausgabe gemäss, die hauptsächlichsten Punkte, um die es sich handelte, in möglichst conciser Fassung dort zusammengestellt. Von der Widmung Thorpe's gab ich nicht eine Uebersetzung, sondern eine Paraphrase, weil aus einer solchen meine Auffassung dieser dunkelen Worte eher zu erhellen schien. Deshalb fügte ich zu den Worten »jene ewige Dauer« die erklärenden Worte hinzu »welche der Dichter in diesen Gedichten dem Gegenstande derselben verheissen«. Wenn nun F. Kreyssig in seiner interessanten und anregenden Abhandlung über »Shakspere's lyrische Gedichte und ihre neuesten Bearbeiter« (Preussische Jahrbücher, Mai- und Juli-Heft 1864) mir vorwirft, dass ich mir über die Schwierigkeit der von mir begünstigten Angabe zu leicht hinweghelfe, indem die entscheidenden Worte nicht im Texte stehen, so muss ich dem hochverehrten Kritiker bemerken, dass auch seine Auffassung von *Begetter* als Erzeuger, d. h. Veranlasser der Sonette, ohne eine »willkührliche Einschiebung« nicht durchzuführen ist. Thorpe musste nicht *promised,* sondern *promised him* gesagt haben, während in der vorliegenden Fassung das *promised* ganz beziehungslos steht und etwa umschrieben werden müsste: die ewige Dauer, von der der Dichter als von einer Verheissung in den Sonetten spricht. Verstehen wir, mit Kreyssig, *Begetter* als Veranlasser der Sonette, so müssen wir dem Verleger auch auf diese Deutung hin glauben, nicht nur dass Shakspere dem Mr. W. H. die Unsterblichkeit verheissen habe, sondern auch dass diese folgenden Sonette, also alle 154, allein diesem mysteriösen Mr. W. H. ihren Ursprung verdanken; denn Thorpe sagt ja ausdrücklich *the onlie Begetter;* und dass er nicht obenhin so reden konnte, sondern seinen Verlagsartikel, die Sonette, wohl gekannt haben muss, das erhellt ja schon daraus, dass er in dem Buche die

so häufig vom Dichter darin ausgesprochene Unsterblichkeitsverheissung gelesen hat[1]). Durch eine solche Auffassung der Widmung würde die sonst so verwickelt erscheinende Frage allerdings sehr vereinfacht werden: über die Person des Mr. W. H. blieben wir freilich nach wie vor im Dunkeln, aber die Thatsache, unser Dichter habe all seine Sonette an einen und denselben Freund, an eben diesen Mr. W. H. gerichtet, diese stände doch unumstösslich fest. Welch ein Proteus dieser Freund gewesen sein müsste, wenn Alles, was die Sonette von ihm aussagen, auf ihn passen sollte, das wird sich erst weiterhin aus einer kurzen Analyse der Gedichte ergeben. Vorläufig haben wir es noch mit den verschiedenen Prätendenten zu thun, welche nach der Reihe von der Kritik aufgestellt sind, als Gegenstand der Freundschaftshuldigungen Shakspere's, als *the onlie Begetter of these insuings Sonnets Mr. W. H.* Von diesen Prätendenten fallen Einige schon weg, wenn man sie nur bei Namen nennt: so der Neffe des Dichters, William Hart, der freilich in dem Testament Shakspere's mit einem Legat von fünf Pfund Sterling bedacht wurde, schwerlich aber schon vor dem Jahre 1598 mit Sonetten bedacht werden konnte, da sein Vater, der Hutmacher Hart in Stratford, erst im Jahre 1599 Shakspere's Schwester Joan geheirathet hat. — Noch leichter ist der mythische William Hughes zu beseitigen, den nur der sinnreiche Einfall Tyrwhitt's, ein Wortspiel mit dem Worte *hues* im 20. Sonette zu finden, in ein posthumes Dasein rief. Einige andere Aspiranten, die auf den Namen Mr. W. H. hören sollten, habe ich damals in der Einleitung zu meiner Ausgabe der Sonette übergangen, weil es mir schwierig schien, dabei ernsthaft zu bleiben: so die Königin Elisabeth, nach Chalmers' Vermuthung der Shakspere'sche Freund, dem der gute Rath ertheilt wurde, sich zu vermählen und Kinder zu erzeugen, ein Rath, den die damals etwa sechzigjährige Königin beim besten Willen sich ausser Stande gefühlt hätte zu befolgen; endlich Shakspere's

---

[1]) Wie seltsam wäre es doch, nebenbei bemerkt, wenn Thorpe Demjenigen, dem vom Dichter die Unsterblichkeit bereits längst ausdrücklich verheissen war, diese Unsterblichkeit nochmals nachträglich angewünscht haben sollte!

selbst Mr. William Himself, d. h. Shakspere's dichterischer Genius, nach der kostbaren Conjectur des Herrn Barnstorff, der sich, äusserem Vernehmen nach, in England ein Patent auf seine Erfindung eines Schlüssels zu den Sonetten Shakspere's hat ausstellen lassen. Diesen letzteren Columbus übergehe ich hier um so eher, als sowohl Sie, lieber Freund, in dem Schlusswort zu Ihrer Uebersetzung, wie Kreyssig in der oben erwähnten Abhandlung sich eingehender mit dem unglücklichen Schlüsselerfinder befasst haben, als er selbst wünschen mochte. Da bleiben von so vielen Zeitgenossen Shakspere's, die alle ein gleiches Anrecht besitzen, Gegenstand seiner Sonettendichtung zu sein, weil nämlich ihr Taufname mit einem W, ihr Familienname mit einem H anfängt, nur die beiden Grafen Pembroke und Southampton übrig, als deren resp. Advocaten Brown in seinem obenerwähnten Werke (erschienen 1838) einerseits, andrerseits Drake in seinem Buche *Shakespeare and his Times* (1817) aufgetreten sind. — Sehen wir uns zuerst bei Brown nach den Gründen um, welche zwischen Shakspere und Pembroke ein solches innige, Alles aussprechende und Alles duldende Freundschaftsverhältniss auch nur wahrscheinlich machen, wie es trotz aller Hemmnisse der damals so scharf sondernden Rangunterschiede zwischen einem Pair des Königreichs und einem Schauspieler bestanden haben muss, wenn wir in dem Ersteren den Mr. W. H. der Thorpe'schen Dedication suchen sollen, oder davon abgesehen, wenn wir den Grafen Pembroke für den Freund halten sollen, auf dessen vornehmen Stand einige Sonette hindeuten. Da verweist uns denn Brown statt aller anderen Gründe auf einen Passus in dem Vorworte, mit welchem im Jahre 1623 die Herausgeber der ersten Folioausgabe Shakspere'scher Dramen, Heminge und Condell, ihr Buch dem Grafen William von Pembroke und seinem Bruder dem Grafen Philip von Montgomery überreichen: *But since your lordships have been pleased to think these trifles something heretofore, and have prosecuted both them and their Author living, with so much favour: we hope that (they outliving him, and he not having the fate, common with some, to be executor to his own writings) you will use the same indulgence towards them, you have done unto their*

parent. — Aus dieser Stelle lässt sich Nichts weiter schliessen, als dass beide edle Brüder den Werth der Shakspere'schen Dramen schon bei Lebzeiten des Dichters zu schätzen gewusst und demgemäss dem Dichter Beide ihre Gunst und Huld zugewandt hatten. Auf ein näheres Verhältniss zwischen dem Einen der gräflichen Brüder und dem Dichter deuten diese Worte der Vorrede so wenig hin, wie irgend eine, gleichzeitige oder spätere, Notiz ein solches Freundschaftsband auch nur ahnen liess, ehe Brown den Mr. W. H. zu Mr. William Herbert ausschrieb[1]). Die Würde eines Earl erlangte William Herbert nämlich erst nach dem Tode seines Vaters im Jahre 1601, wie Brown zur Unterstützung seiner Hypothese beweist. Wie aber Thorpe noch acht Jahre später den Grafen von Pembroke in der Widmung ganz einfach als Mr. W. H., also als Master William Herbert, habe tituliren dürfen, das lässt Brown völlig unerklärt; und das zu erklären, wäre doch gewiss dienlicher gewesen, als der überflüssiger Weise von Brown geführte Nachweis, Graf Pembroke sei gerade jung genug gewesen, um von Shakspere in den Sonetten als *Boy* angeredet zu werden; auch alt genug, hätte Brown hinzufügen können, um die Geliebte des Dichters zur Untreue zu verleiten, denn das 144. Sonett, welches, nach Brown's eigener Deutung, diese Thatsache constatirt, findet sich schon in dem *Passionate Pilgrim* (1599). William Herbert aber war 1580 geboren und konnte im Jahre 1609 schwerlich dem Buchhändler Thorpe für die Widmung einer Gedichtsammlung zu Dank verpflichtet sein, welche ihm und zugleich dem gesammten Englischen Publicum die gräflichen Jugendsünden geflissentlich und detaillirt in's Gedächtniss zurückrief.

Von Brown und Pembroke wenden wir uns nunmehr zu dem zweiten altadeligen Prätendenten, von dessen freundschaftlichen Beziehungen zu Shakspere allerdings nicht erst in unserm Jahrhundert, und nicht erst in Drake's oben citirtem Buche die Kunde

---

[1]) Gleichzeitig mit Brown oder etwas früher hatte dieselbe Hypothese James Boaden entwickelt in seinem Buche: *On the Sonnets of Shakespeare, identifying the Person to whom they were adressed etc.*

aufgetaucht ist, obwohl vor der Erscheinung des Drake'schen Werkes im Jahre 1817 kein Engländer jemals daran gedacht hatte, den Henry Wriothesley, Grafen von Southampton, durch eine einfache Umstellung von W und H mit dem Thorpe'schen Mr. W. H. zu identificiren. Was vor dem Auftauchen der Drake'schen Hypothese über das Verhältniss zwischen Southampton und Shakspere feststand, das sieht eher allem Andern ähnlich, als jenem aus wechselnder Verzückung und Verzweiflung, Anbetung und Eifersucht zusammengefügten Freundschaftsbande, das den Dichter an den vermeintlichen Gegenstand seiner Sonette knüpft. Ja, wenn wir auch nur einen Blick auf das vielbewegte, ereignissvolle Leben Southampton's werfen, aus dem schon früh ein kriegerisch-ritterlicher, auf Abenteuer gerichteter Sinn uns entgegentritt, so hält es schwer, in dessen ganzem Verlaufe einen Zeitabschnitt ausfindig zu machen, der dem Grafen zur Anknüpfung und Pflege eines solchen Freundschaftsverhältnisses mit dem Dichter die erforderliche Musse und Stimmung darbieten konnte. In welcher Zeit hätte füglich der Dichter den Grafen als seinen »geliebten Knaben« besingen können? Doch wohl vor dem Jahre 1593, dem zwanzigsten Lebensjahre des Grafen, dem Jahre zugleich der Veröffentlichung von *Venus and Adonis!* Nun, die Worte, mit denen Shakspere dieses Gedicht dem Grafen widmet, enthalten den Ausdruck schüchterner Ehrfurcht, mit welchem ein Client das Wohlwollen eines hohen Gönners sich und seiner Darbringung zum ersten Male im Leben erbittet. Sowohl bei dem Grafen selbst fürchtet er anzustossen, wenn er ein so unvollkommenes Werk ihm widmet, als auch den Tadel der Welt fürchtet er sich zuzuziehen wegen seiner Dreistigkeit. — Eine grössere Zuversicht spricht allerdings aus der Widmung der *Lucrece* im folgenden Jahre. Der Dichter hat mittlerweile hinlängliche Beweise von der huldreichen Stimmung des Grafen empfangen, um einer freundlichen Aufnahme für sein zweites Gedicht sicher zu sein. Ja, nach den ersten Worten dieser Dedication zur *Lucrece* liesse sich sogar auf ein näheres, freundschaftliches Verhältniss, wie es nur unter Gleichgestellten denkbar ist, schliessen, wenn nicht die ganze übrige Fassung doch den Ton des Clienten gegen einen

hohen Maecen anschlüge: *The love I dedicate to your lordship is without end,* beginnt Shakspere und nimmt damit ohne Zweifel *love* in dem weiteren Sinne, den das Wort zu seiner Zeit neben den Bedeutungen »Liebe« und »Freundschaft« auch hatte: Loyalität oder innige Anhänglichkeit, wie die des Niedriggestellten zu dem Höhergestellten, des Unterthanen zu seinem Herrn u. s. w. Ein zärtlicheres Verhältniss zwischen Southampton und Shakspere müsste also erst nach der Erscheinung der *Lucrece* im Jahre 1594 angeknüpft sein, und der ganze Freundschafts- und Liebesroman, der sich mit allen seinen Wechselfällen aus den Sonetten herauslesen lässt, müsste bis zu den im 144. Sonette (gedruckt 1599 im *Passionate Pilgrim*) angedeuteten misslichen Wirren in den nächstfolgenden Jahren durchgespielt sein — wenn nur zu dem Zwecke Graf Southampton in London dauernd anwesend gewesen wäre! Aber wenn es allerdings auch nur als sehr wahrscheinlich, nicht als historisch feststehend ermittelt ist, dass er im Jahre 1596 seinen Freund den Grafen Essex auf der Expedition nach Cadix begleitet hatte, so ist dafür ganz sicher, dass er im folgenden Jahre 1597 an dessen Expedition nach den Azorischen Inseln Theil genommen. Er commandirte selbst ein Schiff dabei, zeichnete sich im Seekriege gegen die Spanier aus und wurde wegen seiner bewiesenen Tapferkeit an Ort und Stelle von Essex zum Ritter geschlagen. Bei der Rückkehr nach England nahmen ihn dann seine eigenen Angelegenheiten, politische wie häusliche, so stark in Anspruch, dass er schwerlich viel Zeit für unsern Dichter übrig hatte. Seine enge Verbindung mit Essex schuf ihm eine Parteistellung, die er auch im Parlamente energisch zu vertreten hatte, und seine lange heimlich gepflegte Liebe zu der schönen Elisabeth Varnon, einer Verwandten des Essex, führte zu einer heimlichen Vermählung, welche ihm die Ungnade der Königin zuzog. Dass er dann später, im Sommer 1599, den Grafen Essex nach Irland begleitete, für eine Zeit lang wenigstens mit in dessen Sturz verwickelt wurde und, wieder freigegeben, gegen Ende des Jahres 1599 sich vom Hofe fern hielt, das gehört kaum noch hierher, da diese Ereignisse jedenfalls in die Periode nach

Abfassung der Sonette fallen. Wenn aus derselben Zeit, vom Ende des Jahres 1599, in den Sidney Papers sich ein Brief von Rowland Whyte an Sir Robert Sidney findet, worin es heisst: *My Lord Southampton and Lord Rutland come not to the court. They pass away their time in London merely in going to plays every day* — so verräth uns diese Notiz nur, wie Southampton die unfreiwillige Musse, welche die kritischen Verhältnisse ihm damals aufdrangen, in einer seiner angeborenen Neigung entsprechenden Weise, im eifrigen Besuche der Londoner Theater — vielleicht um allen politischen Verdacht, der sich auf ihn richtete, von seiner Person abzulenken — hinzubringen wusste. Als ein eifriger Beschützer und feiner Kenner des damaligen Bühnenwesens, war er vor Allem berufen, die Dramen Shakspere's, der eben dem Gipfelpunkte seines Ruhmes nahte, in ihrer unmittelbaren Wirkung auf den Zuschauer zu würdigen und deren Verfasser nach seinem vollen Verdienst zu schätzen und auszuzeichnen. Einen Beweis solcher Auszeichnung musste schon in und vor dem Jahre 1594 Shakspere von dem Grafen empfangen haben, wie aus der Dedication zur *Lucrece* hervorgeht, schwerlich aber schon in und vor dem Jahre 1593, da die Dedication zu *Venus and Adonis* gewiss eine Andeutung auf solche Gunstbezeugungen nicht unterdrückt haben würde, wenn sie vorgelegen hätten. Eher wäre anzunehmen, dass die Widmung von *Venus and Adonis* erst jenes persönliche Band verständnissinniger Gönnerschaft einerseits, dankbarer Verehrung andererseits zwischen Southampton und Shakspere geknüpft habe, das immerhin bestanden haben mag, obwohl die Zeitgenossen Nichts davon erwähnen. Der Erste, der überhaupt davon spricht, ist Rowe in seinem *Some Account of the life of Mr. William Shakespeare (1709): „He had the honour to meet with many great and uncommon marks of favour and friendship from the Earl of Southampton, famous in the histories of that time for his friendship to the unfortunate Earl of Essex. It was to that noble lord that he dedicated his poem of Venus and Adonis.“* Die *Lucrece* oder doch deren Widmung scheint Rowe im Jahre 1709 noch nicht gekannt zu haben, so wenig wie

eingestandenermassen[1]) die Sonette, auf welche also in jener Zeit noch Niemand als auf Belegstücke zu der Freundschaft zwischen dem Dichter und dem Grafen geachtet und verwiesen haben muss. Rowe fährt dann fort: *There is one instance so singular in the magnificence of this patron of Shakespeare's that if I had not been assured that the story was handed down by Sir William D'Avenant, who was probably very well acquainted with his affairs, I should not have ventured to have inserted, that my Lord Southampton at one time gave him a thousand pounds, to enable him to go through with a purchase which he had heard he had a mind to.* — Diese Anekdote beruht also auf dem sehr unzuverlässigen Zeugniss des Sir William D'Avenant, geboren 1605 in Oxford, des Sohnes eines Gastwirths, bei dem Shakspere auf seinen Reisen zwischen London und Stratford oft logirt haben soll, weshalb ein von Sir William später selbst wohlgefällig weiter verbreitetes Gerücht den baronisirten Gastwirthssohn gar zu einem illegitimen Sohne Shakspere's machte. Die Höhe der erwähnten Summe von tausend Pfund Sterling mag Sir William in seiner grossprahlerischen Weise übertrieben haben; aber auch nach dieser Darstellung bleibt die Stellung Southampton's zu unserm Dichter immer die eines grossmüthigen Gönners, der seinem Schützling eine Summe Geldes zukommen lässt, als er, nicht etwa von ihm selbst, sondern anderweitig über ihn hört, derselbe beabsichtige einen bedeutenden Ankauf. Hätte die Verbindung zwischen Southampton und Shakspere einen innigeren Charakter getragen, auch nur annähernd an die Seelenfreundschaft, welche die Sonette andeuten, gewiss würde D'Avenant, der sich ja gern für Shakspere's Sohn halten liess und der nach Rowe's Mei-

[1]) Am Schlusse seiner Vorrede (1709) sagt Rowe: *There is a Book of Poems, publish'd in 1640, under the Name of Mr. William Shakespeare, but as I have but very lately seen it without an opportunity of making any judgment upon it, I won't pretend to determine whether it be his or no.* — Rowe, der Herausgeber der Dramen Shakspere's und sein erster Biograph wusste also Nichts von Thorpe's Ausgabe der Sonnets, sondern hatte eben erst durch Zufall Kenntniss genommen von der zweiten unvollständigen, ganz anders geordneten Ausgabe der Sonette (1640) ohne zu wissen, ob sie wirklich von Shakspere herrühren oder nicht!

nung »mit Shakspere's Angelegenheiten wahrscheinlich sehr wohl bekannt war,« nicht unterlassen haben, in ganz anderer Weise die vornehmen Connexionen seines muthmasslichen Vaters zu betonen. Sollte doch auch später der Herzog von Buckingham in D'Avenant's Besitze einen Brief gesehen haben, den König Jacob I. bei irgend einem Anlass in huldvollster Weise an Shakspere gerichtet habe, wie Lintot in seiner Ausgabe der Poems (1710) berichtet. — D'Avenant starb übrigens im Jahre 1668 und Rowe wurde im Jahre 1673 geboren, so dass die Kette der Tradition zwischen beiden eine ziemlich unsichere, schwer zu verfolgende scheint. — Weitere Zeugnisse liegen nicht vor, seitdem der interessante Brief, in welchem H. S. (d. h. Henry Southampton) seinen *„especial friend"* Shakspere dem Wohlwollen des Lordkanzlers empfahl, sich als ein Erzeugniss derselben erfinderischen Speculation und derselben geschickten Hand offenbart hat, der wir die wichtigsten Bereicherungen einer Shakspere'schen Biographie und die berühmten Emendationen des sogenannten alten Correctors in der sogenannten *Perkins-folio* zu verdanken haben, oder vielmehr zu verdanken hatten. — In den *Commendatory Verses,* welche die Herausgeber der Shakspere'schen Werke, von den Editoren der ersten Folioausgabe an, gern als Appendix ihren Ausgaben beifügen, aus des Dichters eigener Zeit und der nächsten Folgezeit stammend, finden sich zwar häufige Anspielungen auf die Gunst, welche die Königin Elisabeth und ihr Nachfolger König Jacob I. unserm Shakspere erwiesen, aber eine Hindeutung auf den Grafen Southampton als speziellen Gönner und Freund unsers Dichters hat sich in diesen Gedichten nicht nachweisen lassen; und doch wäre sie bei dem hohen Ansehen, in welchem Southampton als Beschützer der schönen Künste stand, gewiss zu vollständiger Ehrenkrönung Shakspere's miteingeflochten worden, z. B. von Ben Jonson in seinem Gedichte auf Shakspere, wenn den Zeitgenossen unser Dichter in dem Lichte eines Freundes und intimen Schützlings des gefeierten Grafen jemals erschienen wäre. — Ebenso wenig wird in den gleichfalls sehr zahlreichen Gedichten, die das Leben und den Tod Southampton's feiern und zum Theil mit eingehender Ausführlichkeit alle seine grossen und

edlen Eigenschaften preisen, seiner Begünstigung Shakspere's ausdrücklich oder auch nur andeutend gedacht.

Bisher, lieber Freund, haben wir gesehen, was Shakspere's Zeitgenossen in seinen Sonetten nicht gefunden haben. Es wird Zeit, dass wir uns zur Betrachtung dessen wenden, was sie darin fanden. Das grösste Gewicht ist dabei auf den oben citirten Ausspruch von Francis Meres zu legen, nicht nur als die früheste Stimme, welche überhaupt darüber laut wird, sondern auch als das competente Urtheil eines Mannes, der mitten in dem literarischen Treiben seiner Zeit stehend, die damals nur handschriftlich unter des Dichters vertrauten Freunden circulirenden Sonette so gut kannte wie dessen gedruckte Gedichte; als das competente Urtheil eines Mannes, der vielleicht selbst zu diesen vertrauten Freunden gehörte. Jedenfalls giebt Meres' Ausspruch uns die Auffassung wieder, welche von diesen Gedichten in denjenigen Kreisen, für welche sie der Dichter bestimmt hatte, die herrschende war. Da ist es nun bezeichnend, das er kein andres Epitheton für sie hat, als *„sugred sonnets"*, d. h. »süsse, liebliche Sonette«, Gedichte also, welche ebenso wie *Venus and Adonis* und *Lucrece* durch den Wohllaut des Verses, durch den Zauber der Diction bei dem Leser oder Hörer sich einschmeicheln und so ihren Verfasser dem elegantesten Römischen Erotiker, dem Ovid, an die Seite stellen. Gewiss aber hätte Meres ein andres Epitheton für diese Sonette gebraucht, überhaupt sie in einer andern Verbindung genannt, sie anders charakterisirt, wenn die *private friends* des Dichters sie so aufgefasst hätten, wie manche modernen Kritiker: als halbverhüllte Bekenntnisse eines in dem wildesten Conflicte der Leidenschaft zwischen Liebe und Freundschaft haltlos und rathlos hin und her geworfenen Gemüthes. Und wenn selbst die *private friends* etwa diesen darin verborgenen Sinn nicht geahnt haben sollten, für wen hätte Shakspere denn diese Sonette überhaupt geschrieben, für wen sie in handschriftliche Circulation gesetzt? Zwar hält Brown, vielleicht um diesem Einwurf zu begegnen, es für wahrscheinlich, dass Meres nur von den ersten 26

Sonetten rede, oder nach Brown's Auffassung (vergl. oben S. 4) von dem *First Poem*. Aber einerseits scheint es kaum glaublich, dass Meres einen verhältnissmässig, auch in poetischer Beziehung, unbedeutenderen Bruchtheil der ganzen Sammlung so rühmend hätte hervorheben und, mit den beiden, gedruckt vorliegenden grösseren epischen Gedichten zusammengestellt, als Beweise der Ovidischen Kunst Shakspere's des »Honigzüngigen« anpreisen sollen; anderseits veröffentlicht, ein Jahr nach dem Erscheinen des Meres'schen Buches, der *Passionate Pilgrim* aus der handschriftlich circulirenden Sonettensammlung gerade zwei Sonette, die nicht am Anfang, sondern am Ende derselben stehen und auch, ihrem Inhalte nach, an das Ende des von Brown darauf begründeten Liebes- und Freundschaftsromans zu setzen sind (Sonett 138 und 144). — Es scheint mir überhaupt eine weder durch äussere noch durch innere Gründe gestützte Hypothese, dass sich Shakspere's Sonettendichtung durch eine lange Reihe von Jahren hingezogen haben müsse. Eine solche fortgesetzte, anhaltende Beschäftigung mit einem Genre von Poesie, das seiner Lebensarbeit, dem Drama, gegenüber immer ein höchst untergeordnetes bleibt, würde sich schwerlich mit der offenbaren Sorglosigkeit vereinigen lassen, mit welcher Shakspere diese Gedichte, wie ephemere Erscheinungen, ihrem Schicksal und dem Zufall überliess, ohne sich weiter um sie zu kümmern, ohne, so viel wir wenigstens sehen können, je an deren Veröffentlichung zu denken oder, da eine solche viel später durch Thomas Thorpe doch erfolgte, sich daran irgend, fördernd oder hindernd, zu betheiligen. Man wende nicht ein, dass ja dieselbe Sorglosigkeit Shakspere's Verhalten auch seinen Dramen gegenüber bezeichnete. Die Dramen wurden in jener Zeit kaum als literarische Erzeugnisse, als den Bedingungen literarischer Veröffentlichung unterworfen, betrachtet; sie gehörten dem Theater an, und ihre Existenz schien hinlänglich durch ihre Aufführung auf der Bühne, durch ihre handschriftliche Aufbewahrung in der Theaterbibliothek gesichert. Ihre Veröffentlichung hing durchaus vom Zufall ab und wurde, wenn sie geschah, in einer Weise betrieben, welche deutlich genug an den Tag legte, wie wenig man daran dachte, durch den Druck einem solchen, auf

der Bühne vielleicht hochgefeierten Werke einen entsprechenden würdigen Platz in der Literatur anzuweisen. Wir brauchen nur die Drucke der Shakspere'schen Dramen, die bei Lebzeiten des Dichters feilgeboten wurden, mit den Drucken seiner epischen Gedichte zu vergleichen, um den ungeheuren Abstand zwischen Beiden in Bezug auf Correctheit und typographische Ausstattung überhaupt wahrzunehmen. Für die Herausgabe von *Venus and Adonis* und *Lucrece* trug Shakspere selbst Sorge und stellte die von ihm publicirten beiden Bücher ausdrücklich in den Schutz seines Gönners Southampton; denn er konnte sich nicht darüber täuschen, dass nach dem damaligen ästhetischen Urtheil nur diese Gedichte, nicht die einem andern Gebiete angehörenden Dramen, ihm seine Stelle in der eigentlichen schöngeistigen Literatur als einem Ebenbürtigen unter den andern Dichtern des Elisabethschen Zeitalters anweisen würden. Wie verbreitet diese Auffassung war, möge statt aller andern Nachweisungen nur ein betreffender Passus aus dem Drama *The Return from Parnassus* darthun. In diesem Drama, nach Collier's Vermuthung um 1602 verfasst, obwohl erst 1606 gedruckt, wird eine Reihe hervorragender zeitgenössischer Dichter charakterisirt, u. A. auch Shakspere, dessen Dramen damals unbestritten die Englische Bühne beherrschten. Aber nicht von seinen Dramen redet der anonyme Verfasser des *Return from Parnassus*, sondern nur von *Venus and Adonis* und von *Lucrece*, und, indem er die Dramen gänzlich ignorirt, rügt er, dass es Shakspere nicht gefalle, die Literatur mit andern ernsteren, von eitlem Liebesschmachten freien Dichtungen zu bereichern. Er sagt nämlich:

Who loves Adonis' love or Lucrece' rape,
His sweeter verse contains heart-robbing life,
Could but a graver subject him content,
Without love's foolish, lazy languishment.

Shakspere aber scheint dieser Mahnung kein Gehör geschenkt zu haben; er hatte längst der Englischen Literatur seinen Tribut abgetragen, indem er *Venus and Adonis* und *Lucrece* herausgab, und dachte schwerlich im Jahre 1602 daran, durch den Druck der Sonette, deren Abfassung damals fast ein Jahrzehnt hinter ihm liegen

mochte, den ihm unter den lyrisch-epischen seines Landes bereitwillig eingeräumten Platz noch fester zu begründen. Waren doch diese Erzeugnisse einer früheren Zeit von vorn herein lediglich zur handschriftlichen Verbreitung unter seinen intimen Freunden bestimmt gewesen, waren sie doch vielleicht aus einer Anregung von Seiten dieser Freunde oder im Wetteifer mit ihren ähnlichen Versuchen auf dem engbeschlossenen Gebiete dieser Dichtungsform entstanden. Denn, so engbeschlossen wie die Form des Sonetts, war auch der Stoff, auf den die Convenienz der Englischen Poetik das Sonett beschränkte, seitdem zuerst Surrey und Wyatt diese Blüthe höfischer und modischer Kunstpoesie aus Italien nach England verpflanzt hatten. Es war das Thema feiner Galanterie, sinnreich in allen denkbaren Modulationen variirt, das darin abgehandelt werden durfte. Der Dichter selbst identificirte sich ohne Weiteres mit dem bald glücklich, bald unglücklich Liebenden und hatte in seinen Gedichten die ganze Scala der Empfindungen eines solchen Liebenden, schüchterne Werbung, zuversichtliche Annäherung, Eifersucht, Trotz, Verzagen, Verzweiflung u. s. w. durchzumachen, einer Dame gegenüber, die unter fingirtem Namen freilich erschien, die aber doch in manchen Fällen von den Zeitgenossen leicht auf irgend eine bekannte hervorragende Persönlichkeit gedeutet wurde und auch nach der Absicht des Dichters so gedeutet werden sollte. Wenn indess in solchen Fällen der Gegenstand dieser dichterischen Liebeshuldigungen auch ein wirkliches Wesen war, oder dafür galt, so wurde doch alles Uebrige das Verhältniss des Anbeters zu der Angebeteten Betreffende mit Fug und Recht als poetische Zuthat, als Fiction betrachtet; und es erregte so wenig Anstoss, wie es für baaren Ernst genommen wurde, wenn z. B. Graf Surrey, Sir Philip Sydney, Spenser und andre, die als glückliche Gatten, ehrbare Familienväter in der Wirklichkeit dastanden, in der Poesie als schmachtende Anbeter einer fremden, vielleicht ebenfalls vermählten Dame auftraten. Die bezeichnete Convenienz des Sonettenstiles brachte es einmal so mit sich. Man las in den eleganteren, vornehmen Kreisen diese kleinen Gedichte, nicht um daraus die wirklichen Herzensangelegenheiten des Dichters kennen zu lernen, sondern um sich an

der Anmuth und der Kunst zu freuen, mit welcher in den wohllautendsten Versen ein ganzes Kaleidoskop der Liebe vor dem Auge des Betrachters hingestellt wurde. Bezeichnend für diese Art von literarischer Feinschmeckerei, gleichsam einer nicht für den grossen Haufen bestimmten Delicatesse ist es denn auch, dass gerade die namhaftesten dieser Englischen Sonette Jahre lang nur handschriftlich in vertrauten Kreisen verbreitet wurden und oft erst viel später, oft erst nach dem Tode der Verfasser ihren Weg in die Presse fanden und dem grösseren Publicum zugänglich gemacht wurden. So mögen auch in den Londoner Kreisen, in denen Shakspere verkehrte, als er sich zu Anfang des letzten Jahrzehnts des sechzehnten Jahrhunderts bereits einen Namen und eine Stellung zu machen begann, unter andern Sammlungen der Art auch die Sonette von Samuel Daniel handschriftlich circulirt haben, ehe sie unter dem Namen *Delia* im Jahre 1692 im Druck erschienen. Denn dass gerade diese Poesien Daniel's das Vorbild gewesen sind, nicht nur in der äussern Structur des Sonettes, sondern auch in der innern Structur: im Gedankengang, in der Sprache und in der Anwendung von Metaphern und Antithesen, in der epigrammatischen Zuspitzung der Schlussverse endlich, ist schon von früheren Kritikern u. A. von Malone und Drake mit Recht bemerkt worden und auf einige dieser Aehnlichkeiten werden wir bei der Analyse der Shakspere'schen Sonette zurückkommen können. Das tiefere Pathos selbst der fingirten Leidenschaft, das bei Shakspere so oft aus all den conventionellen Spitzfindigkeiten des Sonettenstils hervorbricht, so dass wir bisweilen den wirklichen Schmerzensschrei eines verwundeten Herzens zu vernehmen glauben, das konnte freilich unser Dichter seinem Vorbilde nicht entlehnen; das verdankte er jener mit unvergleichlichem psychologischem Scharfblick gepaarten schöpferischen Gestaltungskraft, welche ihn ja auch zum wahren Herzenskündiger seiner dramatischen Figuren gemacht und ebenso seine Sonette weit über ihre eigentliche beschränkte Sphäre eines Spieles mit Worten und Empfindungen emporgehoben hat. Aber auch in anderer Beziehung ist Shakspere über sein Vorbild hinausgegangen: in der Wahl des Gegenstandes, dem er seine sonettischen Huldigungen

darbringt. Die englischen Kritiker verweisen dabei, um zu zeigen, wie der Preis und die Feier jugendlicher männlicher Schönheit in Shakspere's Zeit nichts Unerhörtes war, auf die zahlreichen Nachahmungen der zweiten Virgilischen Ekloge, und in der That rechtfertigt u. A. mit diesem klassischen Beispiel Richard Barnefield seinen *Affectionate Shepherd,* einen Sonettenkranz, in welchem die Schönheit des jungen Ganymedes in leidenschaftlichster Weise gefeiert und dessen Sprödigkeit beklagt wird. Wie wenig Arges der Dichter selbst sich bei dieser poetischen Fiction dachte, zeigt die Widmung dieser Gedichtsammlung — *this simple toy of my soul's duty* nennt Barnefield sie naiv und charakteristisch für dieses ganze Genre — an eine Dame.

Dieser Alexis der zweiten Ekloge des Virgil scheint nun unserm Dichter weniger vorgeschwebt zu haben, denn seine Sonette klagen nicht, wie die von Barnefield, um die Sprödigkeit des Jünglings gegen den Sänger und flehen nicht um Erhörung für dessen eigne Liebeswerbung; sie behandeln dieses Thema vielmehr in einer allgemeineren Anwendung. Mochte nun Shakspere sein Gedicht *Venus and Adonis* schon in seiner Stratforder Jugendzeit entworfen und es später in London vollendet haben, oder mochte erst die Anregung der Londoner Kreise und sein Wunsch, in ihnen sich als Dichter hervorzuthun, ihm diesen Stoff in die Hand gegeben haben, jedenfalls konnte in dem Anfang der neunziger Jahre ihm der Gedanke nahe liegen, dem in *Venus and Adonis* dargebotenen Thema auch einmal eine lyrische Seite der Behandlung abzugewinnen. So mögen die vier Sonette des *Passionate Pilgrim* (4. 6. 9. und 11.), welche sich auf den Mythus von Adonis beziehen, ein Versuch unsers Dichters sein, der dem grössern epischen Gedichte voranging und den er fallen liess, als er dieses schrieb. Aber dasselbe Thema, losgelöst von dem Thatsächlichen persönlicher Beziehungen zwischen der Liebesgöttin und dem spröden jungen Jäger, erschien unserm Dichter vielleicht weiterer Variationen fähig, wenigstens in einzelnen Partien. Schon Boaden in dem oben citirten Buche hatte auf diese Aehnlichkeit aufmerksam gemacht; nur ging er zu weit, wenn er meinte, dass die ersten 19 Sonette der Thorpe'schen Sammlung übrig

geblieben seien von einem Versuche des Dichters, den Mythus von Adonis in Sonettenform zu behandeln. Dazu ist der Stoff doch zu abstract, ohne alle Beziehung auf die mythischen Personen, in diesen Sonetten erfasst. Aber allerdings den Inhalt einzelner Strophen des epischen Gedichtes hat Shakspere in Sonettenform variirt, so namentlich den Inhalt einzelner Strophen aus der Werbung der Göttin um den Jüngling, die hier citirt werden müssen, weil nicht nur dieselben Gedanken, sondern zum Theil dieselben Metaphern und Gleichnisse in der sonettischen Fassung wiederkehren. Ich anticipire mithin in diesen Citaten nur was sonst in der nachfolgenden Analyse der Sonette ausgeführt werden sollte.

Is thine own heart to thine own face affected?
Can thy right hand seize love upon thy left?
Then woo thyself, be of thyself rejected,
Steal thine own freedom, and complain on theft.
Narcissus, so, himself himself forsook,
And died to kiss his shadow in the brook.

Torches are made to light, jewels to wear,
Dainties to taste. fresh beauty for the use;
Herbs for their smell, and sappy plants to bear;
Things growing to themselves are growth's abuse:
Seeds spring from seeds, and beauty breedeth beauty;
Thou wast begot. — to get it is thy duty.

Upon the earth's increase why shouldst thou feed,
Unless the earth with thy increase be fed?
By law of nature thou art bound to breed,
That thine may live, when thou thyself art dead:
And so, in spite of death, thou dost survive,
In that thy likeness still is left alive.

An einer andern Stelle dient der in den Sonetten so vielfach wiederkehrende Gedanke von der Vergänglichkeit der Schönheit der Göttin Venus als Argument ihrer Werbung um Adonis:

And not the least of all these maladies
But in one minute's fight brings beauty under:
Both favour, savour, hue, and qualities
Whereat the impartial gazer late did wonder,
Are on the sudden, wasted, thaw'd and done,
As mountain snow melts with the midday sun.

Therefore, despite of fruitless chastity,
Love-lacking vestals, and self-loving nuns
That on the earth would breed a scarcity,
And barren dearth of doughters und of sons,
Be prodigal: the lamp that burns by night
Dries up his oil to lend the world his light.

What is thy body but a swallowing grave,
Seeming to bury that posterity
Which by the rights of time thou needs must have,
If thou destroy them not in dark obscurity?
If so, the world will hold thee in disdain,
Sith in thy pride so fair a hope is slain.

So in thyself thyself art made away,
A mischief worse than civil home-bred strife,
Or theirs whose desperate hands themselves do slay,
Or butcher-sire that reaves his son of life.
Foul-cankering rust the hidden treasure frets,
But gold that's put to use more gold begets.

Derselbe Gedanke liegt in *Romeo and Juliet,* das Shakspere vielleicht um dieselbe Zeit dichtete, den Klagen Romeo's über die Sprödigkeit seiner ersten Geliebten, der Rosaline, zu Grunde, und zwar theilweise in denselben Ausdrücken.

Den leitenden Gedanken für eine andere Reihe von Sonetten lieh ihm ein anderes Jugenddrama: *Two Gentlemen of Verona.* Die Freundschaft Valentin's für den treulosen Proteus besteht sogar die Probe einer klaren Erkenntniss der Unwürdigkeit dieses Freun-

des und geht so weit, dass Valentin sich bereit erklärt, seine eigne Geliebte, die Silvia, dem Proteus, die sie ihm abspenstig machen wollte, freiwillig abzutreten. Solche Opferwilligkeit und solche Resignation mochten selbst in ihrer Uebertreibung dem Dichter als Ideal schön und zu einer poetischen Behandlung geeignet erscheinen, ohne dass wir deshalb nun ohne Weiteres auch annehmen dürfen, Shakspere selbst sei in der Wirklichkeit geneigt und veranlasst gewesen, Valentin's Verfahren nachzuahmen, edelmüthig seiner eigenen Geliebten zu Gunsten des Grafen Southampton oder des Grafen Pembroke zu entsagen, und diesen Entschluss heroischer Selbstverläugnung der Welt in einer Reihe von Sonetten kundzuthun.

In obigen Betrachtungen haben Sie, lieber Freund, die unvermeidlichen Prolegomena, die uns zu einer Analyse der Sonette den Weg bahnen und den festen Standpunkt anweisen mussten und zwar zunächst zu einer Erwägung der Reihenfolge, in welcher diese Gedichte uns überliefert sind. Ueber die logische Nothwendigkeit oder über die Zufälligkeit dieser traditionellen Anordnung gehen die Ansichten bekanntlich sehr weit auseinander. Brown z. B. hat für erstere Entscheidung sich erklärt und musste sich dafür erklären, schon weil seine Eintheilung der ganzen Sammlung in sechs einzelne Gedichte lediglich auf der Annahme beruht, dass der Dichter sie in diesem Zusammenhange und in dieser Reihenfolge geschrieben habe. Sie, lieber Freund, haben in Ihrer Uebersetzung aus ästhetischen Gründen dieses traditionelle Arrangement verworfen und sich bei Ihrer Gruppirung der Sonette von den subjectiven Eindrücken leiten lassen, welche die einzelnen Gedichte auf Sie gemacht oder auf Ihre Leser machen sollten. Wenn ich nun in meiner Analyse zu der Reihenfolge der ältesten Ausgabe zurückkehre, so geschieht das natürlich nicht zu Gunsten der Hypothese Brown's, deren Grundlosigkeit mir evident ist, sondern weil diese Reihenfolge einmal die hergebrachte ist, und dann auch, weil mir allerdings ziemlich wahrscheinlich ist, dass Mr. W. H. nicht erst die einzelnen zertreuten Sonette gesammelt, sondern eine vielleicht schon lange

circulirende Handschrift, — nicht gerade die ursprüngliche des Dichters, sondern eine Abschrift, welche die vorliegenden Sonette in dieser Ordnung und mit dieser Numeration enthielt, — dem Verleger Thorpe eingehändigt habe. Dass damit diese Anordnung nicht als eine vom Dichter selbst getroffene oder von ihm approbirte hingestellt werden soll, liegt auf der flachen Hand; denn Shakspere hatte, als Thorpe im Jahre 1609 sich zur Herausgabe der Gedichte entschloss, wohl längst aufgehört sich um das Schicksal seiner Sonette zu kümmern — falls er sich jemals darum gekümmert hat — und erfuhr in seiner ländlichen Zurückgezogenheit in dem kleinen Stratford vielleicht erst spät von einer Veröffentlichung, an der er für seine Person jedenfalls unbetheiligt geblieben ist. Gewiss hätte Thorpe seine eignen vielbesprochenen Widmungsworte gern sich selber und den Lesern erspart, wenn er statt deren ein Vorwort oder eine Widmung von der Hand des Dichters hätte darbieten können.

Brown ertheilt, wie wir sahen, den Sonetten 1—26, die er als *First Poem* bezeichnet, die Ueberschrift: *To his friend, persuading him to marry.* Schon diese Ueberschrift, abgesehen davon, dass sie auf die letzten Sonette dieses vermeintlichen Cyclus keinerlei Anwendung findet, ist geeignet dem Leser ein falsches Bild von dem Inhalt und von der Widmung dieser Gedichte zu geben: als ob unserm Shakspere irgendwie dabei der spezielle und praktische Zweck habe vorschweben können, irgend einen Freund zur Eingehung einer Ehe zu veranlassen. Einen Freund zu seiner Verheirathung zu überreden, konnten mancherlei Gründe geltend gemacht werden: die Rücksicht auf das eigne, geistige und materielle Wohl in der Gründung eines häuslichen Herdes oder in der geachteten Stellung eines Gatten und Vaters; der wünschenswerthe Besitz eines bestimmten, durch Schönheit, Geist, Abstammung oder Reichthum hervorragenden weiblichen Wesens, das der Dichter in dieser Absicht in den verlockendsten Farben schildern konnte; endlich, wenn der Freund etwa Graf Southampton oder Graf Pembroke gewesen wäre, eine Hinweisung auf das *Noblesse oblige*, auf die Verpflichtung, ein altadliges Geschlecht nicht aussterben zu lassen, sondern in seinem überkommenen Glanze fortzuführen. — Von allen diesen und ähnlichen Be-

weggründen, mit denen ein wirklicher Freund, ein Mensch von Fleisch und Blut zu einer Heirath überredet werden konnte, finden wir in allen diesen Sonetten keinen einzigen auch nur angedeutet, und statt ihrer aller nur das eine, bis zum Ueberdruss erörterte Argument: Du bist schön und musst deshalb für die Erhaltung deiner Schönheit durch Fortpflanzung Sorge tragen — ein Argument, welches im Fabellande von der liebeskranken Venus dem spröden Adonis an's Herz gelegt, allerdings seine Berechtigung fände, das aber nimmermehr in gegebenen Lebensverhältnissen von einem vernunftbegabten Manne, wie wir uns Shakspere doch zu denken haben, ernstlich vorgebracht sein kann, um einen, hoffentlich doch auch vernunftbegabten, andern Mann, seinen Freund, zum Heirathen zu überreden. Wir werden daher Brown's Ueberschrift: *To his friend persuading him to marry* streichen und die darunter begriffenen 26 Sonette einer weiteren Unterabtheilung unterwerfen müssen.

Sonett 1—12. sind lauter Variationen über das in den citirten Strophen aus *Venus and Adonis* behandelte Thema. Von dem Freunde erfahren wir Nichts weiter, als dass er schön sei. Auch von den Beziehungen zwischen dem Dichter und dem Freunde wird uns keine Andeutung gegeben, man müsste denn in dem Schlusscouplet des 10. Sonettes das Flickwort *for love of me* für eine solche gelten lassen, das, an dieser Stelle vereinzelt dastehend, ganz offenbar lediglich der antithetische Sonettenstil herbeigeführt hat:

Make thee another self, for love of me,
That beauty still may live in thine or thee.

Von diesen zwölf ersten Sonetten bilden die meisten übrigens jedes für sich ein vollständig in sich abgerundetes Ganze, so dass sie, unbeschadet des Verständnisses, ihren Platz in der Reihenfolge sehr wohl untereinander vertauschen könnten; nur Sonett 6. schliesst sich im innern Zusammenhange an Sonett 5. an, und ebenso fügen sich Sonett 9—11. an einander.

Sonett 13. Dasselbe Thema, nur dass hier eine Beziehung auf den Dichter hinzutritt, wenn auch vorläufig nur in der zärtlichen Anrede zum Anfang und zum Schluss: *love* und *dear my love.* —

Diese und ähnliche wiederkehrende Bezeichnungen müssen übrigens nicht in dem gewichtigen Sinne, den das Wort zu unserer Zeit hat, genommen werden, sondern in dem conventionellen Sinne der Shakspere'schen Periode, also = Freund. Dennoch wird, und oft von denselben Commentatoren, welche an zahlreichen Beispielen diesen Shakspere'schen Sprachgebrauch nachgewiesen haben, in der Anwendung des Wortes *love* oder *lover* ein tieferer Sinn, ein leidenschaftlicherer Ausdruck gesucht, als Shakspere selbst in diese fingirten Verhältnisse hineinlegen wollte.

Sonett 14. Dasselbe Thema. Die Beziehung auf den Dichter tritt etwas deutlicher hervor, insofern er, wie ein Astrolog aus den Sternen, so aus den Augen des Freundes die Wahrheit liest, die in diesem Sonett wie in den vorhergehenden dem Freunde eingeschärft werden sollte: die Wahrheit nämlich sein Geschlecht fortzupflanzen.

Sonett 15—17. Demselben Thema, das Shakspere in den bisherigen Variationen für erschöpft halten mochte, wird eine neue Seite abgewonnen, indem der Verewigung des Freundes durch Fortpflanzung eine zweite Art von Verewigung durch die Verse des Dichters beigesellt wird. Diese zweite wird als eine schwächere, untergeordnete hingestellt: *my barren rhyme* sagt der Dichter, und eben so bescheiden spricht er im Sonett 17. Man würde dem Gedichte, das die Schönheit des Freundes mehr verhüllte, als aufwiese, in der Folgezeit nicht glauben, wenn nicht ein noch lebender Erbe dieser Schönheit die Wahrheit des Gedichts bezeugte.

Sonett 18—19. Von der „Verheirathung des Freundes", mit Brown zu reden, wird ganz abstrahirt. Die Verewigung wird ihm nunmehr allein durch den Dichter verheissen, der seine Verse, eben vorher noch als *my barren rhyme* bezeichnet, nunmehr im auffallenden Wechsel und im Gegensatz zu dieser Bescheidenheit hochtrabend genug *eternal lines* nennt. Wer nun überhaupt an eine ernste Absicht Shakspere's in seinen Sonetten glaubt, der muss natürlich auch das Schlusscouplet von Sonett 18.

So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.

und das Schlusscouplet von Sonett 19.

Yet do thy worst, old Time: despite thy wrong,
My love shall in my verse ever live young.

für ernst gemeint halten und sich nur darüber wundern, dass Shakspere nicht besser für die Unsterblichkeit dieser Sonette durch einen von ihm selbst veranstalteten Druck, für die Unsterblichkeit des Freundes aber durch ein näheres Signalement desselben, falls eine Namensnennung unthunlich erschien, Sorge getragen hat. In der That aber wird Shakspere, dessen Sache Ruhmredigkeit im Leben sonst nicht gewesen sein muss und der die wirkliche Unsterblichkeit seiner Dramen kaum geahnt, geschweige denn auch nur mit leisem Worte prophezeit zu haben scheint, hier nur denselben herkömmlichen sonettischen Ton angeschlagen haben, den u. A. auch Daniel anschlug; wie ja auch Sie, lieber Freund, das in Ihrer kurzen Charakteristik der zeitgenössischen Sonettisten Englands hervorheben. Ich erlaube mir hier zwei Sonette Daniel's herzusetzen, sowohl zur Verdeutlichung dieses für die Beurtheilung der ganzen Sonettenpoesie so wesentlichen Punktes, wie auch namentlich zur Bestätigung einer früheren Bemerkung über die auffallende Familienähnlichkeit der Daniel'schen und der Shakspere'schen Sonette:

Be not displeas'd that these my papers should
Bewray unto the world how fair thou art,
Or that my wits have show'd the best they could,
(The chastest flame that ever warmed heart!)
Think not, sweet Delia, this shall be thy shame,
My muse should sound thy praise with mournful warble,
How many live the glory of whose name
Shall rest in ice when thine is grav'd in marble!
Thou mayst in after-ages live esteem'd,
Unburied in these lines, reserv'd in pureness;
These shall entomb those eyes that have redeem'd
Me from the vulgar, thee from all obscureness.
Although my careful accents never mov'd thee
Yet count it no disgrace that I have lov'd thee.

Delia, these eyes that so admire thine,
Have seen those walls which proud ambition rear'd
To chek the world; how they entomb'd have lien
Within themselves, and on them ploughs have ear'd;
Yet never found that barbarous hand attain'd
The spoil of fame deserv'd by virtuous men,
Whose glorious actions luckily had gain'd
The eternal annals of a happy pen.
And therefore grieve not if thy beauties die;
Though time do spoil thee of the fairest veil
That ever cover'd yet mortality
And must enstar the needle and the rail
That grace which doth more than enwoman thee,
Lives in my lines, and must eternal be.

Sonett 20. Ein Sonett, das ganz vereinzelt dasteht und weder mit dem vorhergehenden, noch mit dem folgenden zusammenhängt. Der Schönheit des Freundes wird hier der Charakter einer weiblichen Schönheit beigelegt, und als Weib sollte der Freund zuerst geschaffen werden, bis die Natur aus Versehen einen Mann daraus machte. Ob der ritterliche Graf Southampton oder der eben so ritterliche Graf Pembroke sich durch diese Charakteristik sehr geschmeichelt hätte fühlen können, ja ob auch nur irgend ein bürgerlicher Freund in der Anrede *thou the master-mistress of my passion* sich vor den Augen der Welt sehr geehrt hätte dünken mögen, das ist wohl billig zu bezweifeln. Und nicht einmal die Unsterblichkeit wird ihm zum Lohne verheissen, wie in den frühern und in manchen spätern Gedichten.

Sonett 21. Ein reines Liebessonett, ohne nähere Beziehung auf den Freund. Der Dichter nimmt, im Gegensatze zu andern pomphaften Dichtern, für sein Gedicht lediglich den Vorzug der schlichten Wahrheit in Anspruch.

Sonett 22. Der Dichter verspürt den Unterschied des Alters nicht, so lange der Freund noch jung aussieht. Aus diesem Gedichte zuerst erfahren wir, dass ein Austausch der Herzen zwischen dem

Dichter und dem Freunde Statt gefunden hat, von dem in den früheren Sonetten jede Spur fehlte.

Sonett 23. Der Anfang dieses Sonetts liesse sich autobiographisch deuten: *As an unperfect actor on the stage, who with his fear is put besides his part,* wenn etwa anzunehmen wäre, dass Shakspere das niederschlagende Factum habe auf die Nachwelt bringen wollen, er sei auf der Bühne einmal in irgend einer Rolle stecken geblieben! In dem was drauf folgt freilich verlieren wir diese schauspielerischen Reminiscenzen sogleich aus den Augen, und es bleibt nur der Dichter übrig, der seine Bücher, d. h. seine Gedichte, an seiner Statt zu dem Freunde von seinen Gefühlen sprechen lässt. — Uebrigens gilt von diesem Sonette, was sich von sehr vielen, ja von der Mehrheit sagen lässt: die nähere und deutlichere Beziehung auf den Freund tritt so sehr darin zurück, dass sie eben so wohl an eine Freundin gerichtet gedacht werden können.

Sonett 24. Das Auge des Dichters ist gleichsam der Maler, der das Bild des Freundes oder der Freundin malt. Dieser Vergleich wird, nach Art der Italienischen Concetti, spitzfindig durch das ganze Gedicht durchgeführt.

Sonett 25. Ein Sonett von ungleich tieferer Empfindung. Der Dichter freut sich, in Ermangelung weltlicher Ehren, die ihm versagt sind, seiner sichern und erwiderten Liebe. Der auch bei Daniel so stark betonte und in Shakspere's Sonetten so häufig wiederkehrende Gedanke von der Vergänglichkeit irdischer Hoheit, fürstlicher Gunst und ritterlichen Ruhms wird hier zuerst weiter ausgeführt.

Sonett 26. Dieses Gedicht, welches Brown für das sogenannte *L'Envoy* zu den vorhergehenden 25 Sonetten hält, ist allerdings ein Dedicationssonett an einen Höherstehenden, mit dem der Dichter jedoch in einem ganz andern, eben so anhänglichen, wie ehrfurchtsvollen Tone redet, in einem ganz andern als in den vermeintlichen Heirathsermahnungen. Dieses Gedicht, das ganz im Geist der prosaischen Widmung zur *Lucrece* gehalten ist, konnte sehr wohl wie diese an den Grafen Southampton gerichtet sein, was von den vorhergehenden anzunehmen, bei unserm Dichter einen hohen Grad von Frechheit voraussetzen hiesse.

Sonett 27—28. Mit diesen Sonetten beginnt Brown das zweite Capitel des Shakspere'schen Liebesromans (S. 27—55), dessen Ueberschrift lautet: *To his friend forgiving him for having robb'd him of his mistress.* In der That aber besteht der Inhalt dieser beiden ersten zusammengehörigen, durch Wahrheit und Innigkeit des Tons ausgezeichneten Sonette nur aus der zarten Sehnsuchtsklage um den fernen Freund, dessen Bild dem Dichter bei Tage und bei Nacht stets vor Augen schwebt.

Sonett 29. Wenn in den beiden vorigen Sonetten der Gedanke an den Freund den Dichter quält und niederdrückt, so verhält es sich hier, wie ja ein und dasselbe Thema dichterisch einer verschiedenen Behandlung fähig ist, gerade umgekehrt. Der Dichter, mit sich selbst und der Welt zerfallen, wird durch den Gedanken an des Freundes Liebe aufgerichtet und möchte sein Loos mit keinem der sonst vielfach von ihm Beneideten tauschen.

Sonett 30—31. Dasselbe Thema in anderer Variation. Der Dichter, alle seine früheren Leiden, Verluste und Irrungen traurig bedenkend, wird getröstet durch den Gedanken an den Freund, in welchem alle verstorbenen Freunde ihm wieder lebendig werden. — Wer diese Sonette wörtlich versteht, muss also annehmen, Shakspere habe in der That schon in jüngeren Jahren eine ganze Reihe von Freunden durch den Tod verloren und dieselben lange und bitter beweint, bis dann der neue Freund diese Thränen getrocknet.

Sonett 32. Ein Sonett, das in seiner Hindeutung auf andere Dichter an S. 21. erinnert, nur dass der Dichter hier bescheiden von seinen Gedichten spricht *(these poor rude lines),* welche sehr bald nach seinem Tode von jeder andern dichterischen Feder übertroffen sein würden, und dem Freunde dann, vielleicht nur zufällig und gelegentlich, wieder unter die Augen kommen möchten. — Wer nun aus diesen Gedichten die wahre Herzensmeinung unsers Dichters herauszulesen versucht, was Shakspere z. B. von dem Werth oder Unwerth seiner Sonette gehalten habe, der wird allerdings in einige Verlegenheit gerathen, wenn er hier dieselben Gedichte als *poor rude lines* bezeichnet findet, die in S. 18. noch *eternal lines* hiessen.

Welcher von beiden Aussagen soll man da, im Sinne des Dichters, Glauben beimessen?

Sonett 33—35. Zu dem Bilde des Freundes, das bisher, wo überhaupt von ihm die Rede war, nur in den unbestimmten Umrissen eines schönen Jünglings, ohne jede weitere Charakteristik, gehalten war, sind hier zuerst einige persönliche Züge hinzugefügt, wie sie der Dichter schaffen musste, um dem fingirten Verhältnisse eine neue Seite, ein neues Interesse abzugewinnen. Der Dichter hat sich nämlich in dem Freunde schmerzlich getäuscht gesehen. — Worin das Vergehen des Letztern bestand, wird uns im Allgemeinen angedeutet: *thy sensual fault* und *thy sins,* — aber so unheilbar das dem Dichter zugefügte Leid auch sein mag, die Reuethränen, die der schöne Sünder vergiesst, machen Alles wieder gut. — Wir müssen den autobiographischen Deutern anheimgeben, in solcher gewaltigen Wirkung dieser Reuethränen eine Reminiscenz aus dem Leben unsers Dichters zu suchen. Wir unsererseits vermögen darin nur die poetische Variation eines Incidenzpunctes in der letzten Scene der *Two Gentlemen of Verona* zu erkennen. (Vgl. oben, Seite 20—21.)

Sonett 36. Wenn in den drei vorhergehenden Sonetten der Freund der Sünder war, so ist es hier der Dichter, der, für den guten Ruf des Freundes besorgt, trotz des zwischen ihnen fortdauernden Seelenbündnisses, ihn vor der Welt meiden will. Er sagt: *I may not ever more acknowledge thee, lest my bewailed guilt should do thee shame.* — Solche und ähnliche Widersprüche lösen sich leicht aus unserm Gesichtspuncte, dem diese Sonette als poetische Fictionen erscheinen; aus jedem andern betrachtet, lassen sie unsern, das Leben praktisch erfassenden und beherrschenden, Dichter als einen durchaus charakterlosen, haltlosen Schwächling erscheinen.

Sonett 37. Das Bild des Freundes wird mit neuen Zügen ausgestattet. — Von seinen Sünden ist nicht mehr die Rede; dagegen wird ihm ausser der schon längst gepriesenen Schönheit hier zum ersten Male — wenn wir von den leisen Andeutungen der S. 26. absehen — Geburt, Reichthum und geistige Begabung zugeschrieben, und zwar in so reichem Maasse, dass der Dichter, in seiner gedrückten Stellung, schon von dem Abglanze dieser Gaben des Freun-

des existirt. — Es ist lediglich eine consequente Durchführung des autobiographischen Princips in der Erklärung dieser Sonette, wenn Capell aus der Zeile: *So I, made lame by fortune's dearest spite* schliesst, Shakspere sei wirklich lahm gewesen.

Sonett 38—39. Wenn die unbedeutende Muse des Dichters der so schwer zu befriedigenden Mitwelt gefällt, so gebührt das Lob dem Freunde, der die zehnte Muse des Dichters ist. Selbst die erzwungene Trennung von dem Freunde ist dem Dichter insofern willkommen, als sie ihm die nöthige Musse verschafft, sich im Gedicht mit dem Abwesenden zu beschäftigen.

Sonett 40—42. Diese Sonette knüpfen wieder an S. 36. an. Die dort nur allgemein angedeutete Vergehung des Freundes wird hier bestimmter bezeichnet. Der Freund hat dem Dichter dessen eigne Geliebte geraubt; aber ihn entschuldigen dabei — nicht mehr, wie im S. 34. die vergossenen Reuethränen, von denen hier weiter keine Rede ist — sondern die Jugendreize des Freundes, so wie der Umstand, dass die Verführung von der Geliebten, nicht von ihm selber ausging. Die Art, wie sich, nach all diesem pathetischen Jammer, im Schlusscouplet des S. 42. der Dichter über dieses Missgeschick, doppelt betrogen zu sein, leicht hinweghilft: *But there's the joy; my friend and I are one; sweet flattery! — then she loves but me alone,* diese naive Wendung hätte, dünkt uns, doch auch den Gläubigsten überzeugen können, dass wir es hier lediglich mit einem Spiel der Phantasie, und nicht mit einem wirklichen Herzenserlebnisse Shakspere's zu thun haben.

Sonett 43—45. Diese drei Sonette, wieder durch Wahrheit und Innigkeit des Tons ausgezeichnet, schweigen von der Verschuldung des Verführten und von der seiner Verführerin; sie haben zu ihrem Inhalt lediglich die Sehnsucht des Djchters nach dem entfernten Freunde, der nur in den Gedanken, nicht in dem schweren irdischen Elemente erreichbar ist.

Sonett 46—47. erinnern wieder an S. 24. und sollten vielleicht damit zusammengestellt werden. Es sind Liebessonette im italienischen Concettistil gehalten, ohne alle individuellen Beziehungen.

Sonett 48. Der Dichter, der verreisen will, lässt mit Sorgen seinen Freund unbewacht zurück, wohl wissend, wie ein so kostbarer Besitz die Diebe anlocken muss. Stände dies Sonett mit dem vorhergehenden in dem von Brown behaupteten Zusammenhange eines Liebesromans aus dem Leben Shakspere's, so käme die hier geäusserte Besorgniss etwas zu spät, denn in den S. 40—42. ist ihm der Freund ja bereits gestohlen durch die Verführung der Geliebten.

Sonett 49. Der Dichter bekennt mit einer nur in poetischer Fiction plausibeln, in wirklichen Lebensverhältnissen aber mit der Würde des Mannes schlechthin unverträglichen Selbsterniedrigung: wenn der Freund sich etwa gemüssigt sehen sollte, sich von dem Dichter zurückzuziehen, ihn im Vorübergehen nicht mehr zu grüssen u. s. w., so müsse der Dichter sich das ruhig gefallen lassen, da der Freund vollkommen in seinem Rechte dazu sei.

Sonett 50—51. Das in S. 48. nur angedeutete Bild von einer Reise wird hier weiter ausgeführt. Der Dichter zieht langsam auf säumigem Rosse dahin, während die Sehnsuchtsgedanken immer zu dem daheimgebliebenen Freunde zurückeilen. Nach autobiographischer Deutung ist damit auf die jährliche Reise Shakspere's nach Stratford zum Besuch seiner Familie gezielt. Man könnte mit demselben Fuge weiter schliessen, dass das Pferd, auf dem er zu reiten pflegte, sehr träge oder sehr schlecht beschlagen gewesen sei und des Sporns bedurft habe: *The bloody spur cannot provoke him on, that sometimes anger thrusts into his side.*

Sonett 52. Ein anderes, in S. 48. nur angedeutetes Bild wird hier weiter ausgeführt. Der Dichter vergleicht den selten erblickten Freund mit einem in der Truhe bewahrten Schatze, dessen Anblick sich der reiche Besitzer nur selten gönnt.

Sonett 53. Alle Schönheit in der Natur wie in der Sage ist nur ein Abglanz von der Schönheit des Freundes, der zugleich mit Adonis und mit der griechischen Helena verglichen wird — eine Zusammenstellung, die wohl einem Geschöpf dichterischer Phantasie, schwerlich aber einem wirklichen Freunde Shakspere's anstehen würde. Wenn vollends im Schlusscouplet der Freund wegen seiner

Herzensbeständigkeit gepriesen wird, so fragen wir, ob das derselbe Jüngling sei, dessen Treulosigkeiten in einigen früheren Sonetten scharf genug gerügt wurden?

Sonett 54. Diese am Freunde gepriesene Treue wird in einem Shakspere'schen Gleichniss mit dem Wohlgeruch der Rose verglichen, welcher, destillirt und in einer Phiole bewahrt, die vergängliche Schönheit der Rose überdauert. So soll auch die Treue des Freundes, der hier einmal mit einer in den übrigen Sonetten seltener hervortretenden Bestimmtheit als *beauteous and lovely youth* angeredet wird, im Gedichte des Dichters destillirt und aufbewahrt werden.

Sonett 55. Mit den Worten des Schlusscouplets von S. 54. ist die schon in früheren Sonetten behandelte Unsterblichkeitsverheissung wieder berührt und erscheint nunmehr noch in erheblicher Steigerung des Ausdrucks. *This powerful rhyme* nennt der Dichter sein 55. Sonett. Ja, bis zum jüngsten Tage, heisst es zum Schluss, solle der Freund in diesem 55. Sonett fortleben! — Ob solche Verheissung ernstlich von Shakspere gemeint und als solche wirklich an einen wirklichen Freund gerichtet sei, oder ob der Sonettenstil sie hier so mit sich gebracht habe — das zu entscheiden, überlassen wir dem unbefangenen Leser. Brown aber hält dieses Sonett für das *L'Envoy,* mit dem Shakspere den Sonettenkranz 27—54 dem Grafen Pembroke dedicirt habe; wahrscheinlich, fügen wir hinzu, als Dank für die Herablassung, mit der sich dieser vornehme Herr von der Geliebten Shakspere's verführen liess und dem Dichter das in seinen Dramen so oft an Anderen verspottete Hahnreihorn nun selber aufsetzte!

Sonett 56. Mit diesem Sonette beginnt Brown das dritte Capitel des Romans, das die Ueberschrift trägt: *To his friend, complaining of his coldness and warning him of life's decay.* — Zunächst wird aber in S. 56. nicht der Freund, sondern die Liebe selbst, abstract gefasst, apostrophirt und ermahnt, nicht lau und schlaff zu werden in der Zeit der Trennung.

Sonett 57—58. In dieser Zeit der Trennung hat der Dichter nur an den fernen Freund zu denken, geduldig und resignirt, ohne

denselben in seinem Thun und Treiben irgendwie beargwohnen zu dürfen.

Sonett 59. Der Dichter fragt, was die Vorwelt wohl zu seinem Freunde gesagt haben würde, und schliesst, die alten Dichter hätten keinen so würdigen Stoff zu verherrlichen gehabt, wie er in diesem Freunde.

Sonett 60. Das alte Thema von der Vergänglichkeit alles Irdischen und, im Gegensatz dazu, von der Fortdauer des Freundes im Gedichte wird hier auf's Neue variirt.

Sonett 61. Dieses Sonett verknüpft dichterisch zwei Gedanken, welche in früheren Sonetten getrennt vorkamen: die Abwesenheit des Freundes und die Treulosigkeit desselben. Den Dichter lässt der Gedanke an den fernen Freund nicht schlafen, während der Letztere auch wach ist, aber leider aus andern, weniger keuschen Ursachen am Schlaf gehindert.

Sonett 62—74. Zwölf Sonette, die dasselbe Thema variiren. Mahnungen an den Tod und an die Vergänglichkeit, deren Symptome wie jetzt schon an dem Dichter, späterhin auch an dem Freunde sichtbar sein werden. Von den vorher schon behandelten Gedanken treten auch hier einige in neuen poetischen Wendungen wieder auf: die Verewigung des Freundes in den Versen des Dichters; die Treue und Redlichkeit des Freundes (S. 68) und, in raschem Wechsel und schroffem Widerspruch damit, die Hindeutung auf allerlei sittliche Gebrechen des Freundes, welche die Welt trotz und unter seiner schönen Aussenseite entdeckt (S. 69). Vollends im Widerspruch mit den Klagen früherer Sonette, dass der schöne Freund von der Geliebten des Dichters sich habe verführen lassen, ist die Aussage des 70. S.: *Thou hast pass'd by the ambush of young days, either not assail'd, or victor being charg'd.* Der Freund, d. h. vorausgesetzt, dass derselbe hier gemeint ist, erscheint hier also schon älter, nicht mehr als der *sweet boy* und als der *lovely and beauteous youth,* als der er in früheren Sonetten angesprochen wird. Aber auch der Dichter redet hier von seinem eignen Alter und von seinem nahen Tode in einer Weise, die sich wohl mit der poetischen Fiction, nicht aber mit irgend einem Calcül der Wirklichkeit verträgt.

Sonett 75. Des Dichters wechselnde Stimmung in Bezug auf den Freund, je nachdem er von ihm getrennt, oder mit ihm allein zusammen, oder endlich in grösserer Gesellschaft mit ihm vereint ist, wird hier charakterisirt.

Sonett 76—86. Ein neues Thema wird in mannigfachen Variationen durch diese Reihe von Gedichten durchgeführt, deren evidenter Zusammenhang nur von den vereinzelt dazwischen stehenden S. 77. und S. 81. unterbrochen wird. Das ist die Eifersucht auf einen dichterischen Rivalen in der Gunst und in der Feier des Freundes, auf einen Rivalen, mit dessen vollendeter Kunst unser Dichter, der schlichten Einfalt und Einförmigkeit seiner Poesie sich wohl bewusst, es nicht aufnehmen kann. Die Commentatoren vermuthen in diesem Rivalen, dem der Dichter bald als einem *better spirit* und einem *worthier pen* sich demüthig unterordnet, bald sich in trotziger Herausforderung gegenüberstellt, als einem Talente, das nur durch die Gunst des von Beiden besungenen Freundes Bedeutung gewinne, irgend einen bestimmten zeitgenössischen Dichter, entweder Daniel, oder Drayton, oder Spenser. Gegen diese Hypothesen lässt sich einwenden, dass wenigstens die auf uns gekommenen Sonettensammlungen der drei Genannten, *Delia, Idea* und *Amoretti* betitelt, keine Gedichte enthalten, welche, wie Shakspere's Sonette, den Preis eines schönen Freundes singen. Wer, wie wir, solche eifersüchtige und neidische Seitenblicke auf das Glück eines andern Dichters mit Shakspere's anerkanntem Charakter und anerkannter Stellung nicht in Einklang zu bringen vermag, wird schon eher geneigt sein, diesen Rivalen nicht unter Shakspere's Zeitgenossen, sondern in Shakspere's Phantasie zu suchen. Auf dieses Geschöpf der Einbildungskraft sind dann vielleicht einzelne Züge übertragen, die, nach ihrem individuellen Gepräge zu urtheilen, dem wirklichen Leben entnommen zu sein scheinen. So mochte unserm Shakspere vielleicht ein Poetaster begegnet sein, nicht unähnlich dem in *Timon of Athens* vorgeführten, der zu seinen Versen durch Geister, die ihn nächtlich im Traume besuchten, inspirirt zu werden behauptete (S. 86). — Von den beiden, in diesen Sonettenkranz zusammenhangslos eingereihten Sonetten ist S. 77. ein blosses Gelegenheitsgedicht

ohne alle Beziehungen auf den Freund. Es hat einem Gedenkbuche, das Shakspere oder irgend ein Bekannter Shakspere's verschenken wollte, zum poetischen Geleit gedient. — Ebenso behandelt S. 81. nur das oft behandelte Thema von der Verewigung des Freundes in den Versen des Dichters, ohne weitere Bezugnahme auf eine Störung ihres Verhältnisses, wie eine solche in den übrigen Sonetten dieses Cyclus theils befürchtet, theils constatirt wird.

Sonett 87—93. Die Trennung des Freundes vom Dichter ist das in diesen Sonetten variirte Thema. Einerseits rechtfertigt der Dichter den Freund, der sich von ihm zurückziehen will, wegen dieses Schrittes, indem er, der Dichter, sich selbst aller Fehler zeiht; andererseits aber ist die Liebe des Freundes der einzige Halt und Stolz des Dichters, und er wird den bevorstehenden Abfall des Freundes nicht überleben *(Since that my life on thy revolt doth lie).* Deshalb will der Dichter, um sich über die Falschheit des Freundes zu täuschen, sich an dessen schöne Aussenseite halten, die Nichts von der Treulosigkeit des Innern verräth. Der Dichter vergleicht deshalb diese Schönheit des Freundes mit dem Apfel der Eva und sich selbst mit einem von seiner Gattin getäuschten Ehemanne. Letzterer Vergleich hat den Antiquar Oldys, dem wir manche biographische Notizen über Shakspere verdanken, veranlasst, dieses Sonett (S. 93) und das vorhergehende (S. 92) als von Shakspere an seine eigne Gattin gerichtet zu bezeichnen *(addressed by Shakespeare to his beautiful wife on some suspicion of her infidelity).* Solcher Verdacht um die Treue der in Stratford ansässigen Gattin müsste allerdings unserm Dichter sein Leben in der Hauptstadt sehr verbittert haben! — Sie haben, lieber Freund, hier eine kleine Probe von einem vereinzelten Versuche autobiographischer Deutung aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, der freilich, wie das bei allen diesen Deutungsversuchen so zu gehen pflegt, zu einem von den modernen Erklärungen sehr abweichenden Ergebniss geführt hat.

Sonett 94—96. Die Fehler des Freundes in ihrem Gegensatze zu dem Alle bezaubernden Aeussern desselben werden hier schärfer betont, und es wird die Meinung daran geknüpft, dass der

Freund nicht zu sehr auf diesen Zauber, den er auf die übrigens doch schlecht von ihm denkende und redende Welt ausübe, sich verlassen möge. Bemerkenswerth ist, dass die Schlusszeile des 94. S. *Lilies that fester smell far worse than weeds* sich auch in dem Pseudo-Shakspere'schen Drama *The Reign of King Edward III.* findet; in einem Drama, das im Jahre 1596 gedruckt erschien, nachdem es vielleicht schon einige Jahre früher aufgeführt war: *As it hath bin sundrie times plaied about the Citie of London,* steht auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe. Nach dem Context zu urtheilen, in welchem dieser Vers einerseits in dem Sonett, andererseits in dem Drama steht: dort im innigsten Zusammenhange mit dem Vorhergehenden, dessen Schlusspointe er bildet; hier als ein Denkspruch, der unbeschadet des Sinnes sehr wohl gestrichen werden könnte, kann es keinem Zweifel unterliegen, dass der unbekannte Verfasser des Dramas Shakspere's Sonett vor dem Jahre 1596 gekannt haben muss. Wir gewinnen damit eine werthvolle chronologische Bestimmung für diese Sonettenreihe, die den Freund als innerlich verderbt schildert, und wir sehen daraus, dass Graf Pembroke, wenn er der Gegenstand dieser sehr zweideutigen Huldigungen des Dichters war, schon vor seinem sechzehnten Jahre eines ziemlich schlechten Rufes im Munde der Welt sich erfreut haben muss. — Bemerkenswerth ist ferner, dass in dem Schlusscouplet des S. 96. das Couplet des 36. S. wiederkehrt; *But do not so; I love thee in such sort, as thou being mine, mine is thy good report.* Freilich bezieht sich in S. 36. das *do not so* auf die öffentliche Vertraulichkeit des Freundes mit dem Dichter, die dem Ersteren in den Augen der Welt schaden möchte: in S. 96. geht das *do not so* auf die Schönheit des Freundes, mit der er, wenn er wollte, alle, die ihn anblicken, verführen könnte. Wie man sieht, ist das Couplet in S. 36. besser an seiner Stelle und wahrscheinlich von dort für S. 96. entlehnt. Da nun aber S. 96. nicht wohl von den beiden vorhergehenden Sonetten zu trennen ist, so gilt der oben erwähnte chronologische Fingerzeig auch für diejenige Sonettenreihe, in der S. 36. steht.

Sonett 97—99. Diese Gedichte stehen in keinem Zusammenhange mit den vorhergehenden. Von der sittlichen Verderbniss

des Freundes ist keine Rede mehr, sondern nur von der Trennung und Wiedervereinigung, die mit dem Wechsel der Jahreszeiten parallelisirt werden.

Sonett 100—108. Zunächst, in diesem Sonettenkranz, schilt der Dichter seine Muse, dass sie so lange den Freund nicht gefeiert habe und rechtfertigt sodann sein längeres Stillschweigen, das nicht in Erkaltung seinen Grund habe, sondern in der Besorgniss lästig zu fallen; ferner auch damit, dass die Schönheit des Freundes schöner in seinem Spiegel erscheine, als in den Versen des Dichters. Ein neuer chronologischer Fingerzeig wird in S. 104 dargeboten: der Freund erscheint nach drei Jahren dem Dichter unverändert, obwohl er in der That sich verändert haben mochte. Man müsste also daraus schliessen, falls ein wirkliches Freundschaftsverhältniss hier vorliege, dass Shakspere dieses Sonett drei Jahre später als frühere gedichtet habe, und man würde sich nur zu wundern haben, dass der Freund auch nach diesen drei Jahren immer noch als derselbe alte »Knabe« auftritt; denn als *sweet boy* wird er in S. 108 angeredet. Aber diese Zeitbestimmung scheint eben nur ein fingirter Zug mehr zu den andern individuellen Zügen, mit denen Shakspere sein Thema, den Preis des Freundes, variirt hat. Zu diesen Fictionen gehört es auch wohl, wenn in S. 105 der Freund, von dessen Wankelmuth und sittlicher Fäulniss vorher so schlimme Dinge ausgesagt wurden, mit einem Male wieder als das Muster aller Redlichkeit und Beständigkeit gepriesen wird. Uebrigens kehrt, wie die früheren Unsterblichkeitsverheissungen auch in dieser Sonettenreihe der schon vorher einmal behandelte Gedanke wieder, dass die alten Dichter keine solche Schönheit, wie die des Freundes, vor Augen gehabt haben könnten. Nur tritt hier noch die Variation hinzu, dass diese alten Dichter in ihrem Preise einer erlesenen Schönheit den Freund Shakspere's in prophetischer Ahnung mit den Augen des Geistes vorhergesehen und besungen haben.

Sonett 109—120. Wenn in früheren Sonetten, bald in anklagender, bald in entschuldigender Weise auf Verschuldungen des Freundes und nur einmal, flüchtig und vereinzelt, auf ein Vergehen

des Dichters hingedeutet wurde, so bekennt in diesen Sonetten der Dichter, dass er selbst ein Mal dem Freunde untreu geworden. Er spricht von seinen Verirrungen und Abschweifungen, von denen reuig zurückgekommen er jetzt den Werth seines Freundes nur um so höher schätzen lerne. Man sieht, das hier fingirte Verhältniss ist im offenbarsten Widerspruch mit dem vorher fingirten und gestattet keinerlei Anwendung auf dieselben Personen. Während früher der Freund als schlecht beleumundet vor der Welt erscheint, ist es hier der Dichter selbst, dem die Welt das Brandmal der Missachtung auf die Stirn gedrückt hat. Gewiss ist es kritisch besonnener, auch hier wie dort nur eine Fiction, und zwar eine Umkehrung der dort fingirten beiderseitigen Stellungen zu supponiren, als auf diese sonettischen Aussagen hin die voreilige Schlussfolgerung zu gründen, Shakspere habe jemals seinen Stand als Schauspieler und Schauspieldichter, die Basis seines Ruhmes und seines Wohlstandes, als ein solches Brandmal empfunden. Wenn man dergestalt das erste Quatrain von S. 111 wörtlich auffasst, als ob Shakspere im Ernst von sich sage, sein auf das Publicum angewiesener Lebenserwerb habe ihm auch die diesem entsprechenden roheren Sitten anerzogen *(public means which public manners breeds)*, so muss man ebenso wohl dem Schlusse desselben Sonettes glauben, dass schon das Mitleid des Freundes genüge ihn von all dieser Schmach zu heilen. — Den hervorgehobenen, auffallenden Widerspruch zwischen früheren Sonetten und diesen versucht das S. 120 dahin zu lösen, dass, wie vorher der Freund sich an dem Dichter, nunmehr der Dichter sich an dem Freunde vergangen habe, beide Theile also jetzt quitt mit einander seien. Man sieht leicht, dass solche Lösung, deren kühle Spitzfindigkeit ohnehin mit dem tieferen Pathos der vorigen Klagen schwer zu reimen ist, wohl auf dem Gebiete der Phantasie, nicht aber auf dem Boden der Wirklichkeit denkbar ist.

Sonett 121. Ohne alle Beziehung auf den Freund, spricht der Dichter mit Verachtung von dem missfälligen und schadenfrohen Urtheil der Menschen, die in dem Dichter nur ihre eignen Fehler suchen.

Sonett 122. Ein Gelegenheitsgedicht, wie S. 77, und bei ähnlichem Anlasse geschrieben. Der Dichter hat vom Freunde ein Schreibtafelbuch erhalten, das er wieder weggeschenkt hat, weil er des Freundes auch ohne solches Gedächtnisshilfsmittel treu eingedenk bleibt.

Sonett 123—125. Die Liebe des Dichters kennt keinen Wechsel und ist von weltlichen Rücksichten frei. Weitere Beziehungen auf den Freund treten nicht darin hervor, nur das Schlusscouplet des 125. S. deutet auf einen verläumderischen Zwischenträger hin, der vergebens das innige Verhältniss zwischen dem Dichter und dem Freunde zu trüben versucht. *(Hence, thou suborn'd informer! etc.)*

Sonett 126. Ein zwölfzeiliges Gedicht, nicht in der bei Shakspere sonst üblichen Reimstellung des Sonettes verfasst, sondern in Couplets. Der Freund, hier abermals mit *my lovely boy* angeredet, wird wiederum auf die Vergänglichkeit alles Irdischen hingewiesen.

Sonett 127. Mit diesem Sonett beginnt Brown das sechste und letzte Capitel des Shakspere'schen Liebesromans, das er überschreibt: *To his mistress on her infidelity* (S. 127—152). Dass der vermeintliche Zusammenhang dieses *Sixth Poem,* wie Brown es nennt, durch eingeschobene Sonette gestört wird, räumt Brown hier zuerst ein, während er bei den vorhergehenden fünf „*Poems*" wunderbarer Weise solche Einschiebsel, die den vermeintlichen Gedankengang zerreissen, nicht zu entdecken vermochte. Als eingeschobene Sonette bezeichnet er beispielsweise S. 135 und 136. Wir werden aber bald sehen, dass auch mit der Ausmerzung dieser beiden ein eigentlicher Zusammenhang, der eine Einheit des Tons und der Tendenz bewirken würde, sich nicht herstellen lässt. Die ganze Einheit und das unterscheidende Merkmal besteht eben nur darin, dass hier mit Bestimmtheit ein Weib das vom Dichter behandelte Thema ist. Das Verhältniss nun, in welches sich der Dichter zu dieser Frau setzt, welche wir ebenso conventionell, wie wir früher von seinem Freunde als von einer wirklichen Persönlichkeit sprachen, als seine Geliebte bezeichnen wollen, ist doch ein von dem Verhältnisse zu dem Freunde wesentlich verschiedenes. Es macht sich darin ein sinnliches Element geltend, dessen Mangel in den früheren

Sonetten mit dazu beitrug, dass wir schlechterdings uns kein körperliches Bild, keine bestimmte Vorstellung von dem Freunde zu machen wussten. Nur dessen Schönheit wurde ganz im Allgemeinen gepriesen, ohne irgend einen Zug, der diese Schönheit näher präcisirt hätte, wenn wir von den höchst vereinzelten und seltenen, gleichfalls sehr allgemein gehaltenen, Hindeutungen auf die vornehme Abkunft, auf den Reichthum und Geist des Freundes absehen. Die ganze Gestalt war und blieb ein Phantasiegebilde ohne spezielle und individuelle Physiognomie; denn selbst was sonst im Guten wie im Schlimmen von dem Freunde ausgesagt wurde, das wollte sich, wie wir sahen, zu einem einheitlichen physiognomischen Gemälde nicht fügen noch schicken. Die Geliebte tritt uns dagegen schon in greifbarerer Figur entgegen, und es ist sehr denkbar, dass unserm Dichter ein solches Wesen wie das geschilderte in seinem bunten und bewegten Londoner Leben und Treiben einmal in den Weg gerathen ist. Nur berechtigt uns diese Hypothese noch nicht zu dem Schlusse, dass auch in Wirklichkeit zwischen Shakspere und der Geliebten ein solches unbefriedigendes, ja seelenmarterndes Verhältniss jemals bestanden habe, wie diese Sonette es uns zum Theil schildern. Ich sage geflissentlich zum Theil, denn dieselbe Verschiedenheit des Tons, die wir bei den früheren Sonetten wahrzunehmen hatten, vom tiefergreifenden Pathos der Leidenschaft an bis zum epigrammatisch zugespitzten Antithesenstil und zum eleganten Spiel mit Wort und Bildern, dieselben virtuosenhaften Variationen über ein gegebenes Thema, werden wir auch in den folgenden Sonetten wiederfinden. So ist gleich in dem 127. Sonette der Preis der schwarzen Haare und schwarzen Augen der Geliebten in jener spielenden, spitzfindigen Weise durchgeführt, welche an ähnlichen Stellen in dem Jugenddrama *Love's Labour's Lost* erinnert, wo Biron scherzhaft den dunkeln Teint seiner Dame feiert.

Sonett 128. Die Geliebte wird geschildert, wie sie auf dem Tastbrett der sog. Virginals, eines Spinetts, spielt. Der Dichter beneidet die Tasten, welche der Finger der Geliebten berührt. — Der Anfang des Sonetts *How oft when thou, my music, music play'st*

erinnert in seinem Antithesenspiel an den Anfang des 8. S.: *Music to hear, why hear'st thou music sadly?*

Sonett 129. Im schneidendsten Contraste zu dem scherzhaft spielenden Ton der beiden S. 127 und S. 128 steht der gehaltvolle Ernst dieses 129. S. Der Dichter erkennt, jedoch ohne irgend eine Bezugnahme auf die Geliebte, die Verderblichkeit und Nichtigkeit der Wollust, die er mit energischem Pathos verdammt. Nur das Schlusscouplet mit dem Wortspiel von Himmel und Hölle fällt einigermassen in den Concettistil zurück und lässt uns bezweifeln, ob es dem Dichter auch mit der vorhergehenden Verdammniss wirklich ein so heiliger Ernst gewesen sei, wie der pathetische Ausdruck uns sonst glauben liesse.

Sonett 130. Eine scherzhafte Verherrlichung seiner Geliebten in demselben Tone galanter Spielerei gehalten, wie S. 128. Dass das Ganze sich nicht auf eine wirkliche Person bezieht, sondern als eine Persifflage der im Sonettenstil einmal zur Verherrlichung der betreffenden Dame herkömmlichen überschwenglichen Metaphern verfasst ist, erhellt deutlich genug aus dem Schlusscouplet.

Sonett 131—132. schliessen sich in ihren, aus Shakspere's Dramen bekannten, Wortspielen mit den verschiedenen Bedeutungen *black* und *fair* an S. 127. Auch die Metapher *mourners,* auf die schwarzen Augen der Geliebten angewandt, kehrt hier wie dort wieder. Die antithetisch witzige Wendung, in welcher der Dichter sich über die Geliebte beklagt *(In nothing art thou black, save in thy deeds),* verstattet kaum an den Ernst dieser Klage, also an eine wirkliche traurige Lebenserfahrung Shakspere's zu glauben. Das gegebene Thema von den schwarzen Augen sollte eben nur in sonettischer Weise variirt werden.

Sonett 133—134. Die in einigen früheren Sonetten behandelte Verführung des Freundes durch die Geliebte des Dichters wird hier zu poetischen Anklagen gegen die Letztere verarbeitet. Dem Freunde fällt auch hier die Rolle des edlen Verführten, der Geliebten die der unedlen Verführerin zu. In spitzfindiger Weise wird das Gleichniss von einer gerichtlichen Bürgschaft des Einen für den Andern und von dem Verfall der Schuldverschreibung mit

allen technischen Ausdrücken der Jurisprudenz durchgeführt, in einer so spitzfindigen Weise wie sie in Wirklichkeit ein in seinen heiligsten Liebes- und Freundschaftsrechten so bitter gekränktes Herz schwerlich wählen würde um seinem Schmerz Luft zu machen. Bemerkenswerth ist in dieser Beziehung, wie viel inniger doch der Ton klingt, den der Dichter in den früheren an den Freund gerichteten Sonetten über dieses ihm widerfahrene Unrecht anschlägt.

Sonett 135—136. Zwei Sonette, in denen das Wortspiel mit *will* und *Will,* einer gewöhnlichen Abkürzung für William, Shakspere's Taufnamen, todtgehetzt wird. Einen tieferen Sinn oder eine ernstere Meinung wird in diesen Spielereien des Witzes schwerlich Jemand suchen wollen.

Sonett 137. Der Dichter schilt seine Verblendung, die ihn über den notorischen Unwerth seiner verbuhlten Geliebten täuscht. Diejenigen Kritiker, welche das energische Pathos dieser Selbstvorwürfe zu einer autobiographischen Deutung veranlasst hat, werden hier allerdings die bis zur Schamlosigkeit gehende Aufrichtigkeit Shakspere's bewundern müssen, welche in diesem Sonett der Welt verräth, wie der Dichter sich vergebens bemüht, aus den Netzen einer feilen Buhlerin — denn als solche wird sie deutlich genug charakterisirt — sich los zu winden.

Sonett 138. Der Dichter stellt sich, als traue er der treulosen Geliebten, damit sie ihn für einen unerfahrenen Jüngling halte, obwohl er seine beste Lebenszeit schon hinter sich habe. Das verliebte Alter, sagt der Dichter, hört nicht gern seine Jahre erwähnen. — Nun ist aber dieses Gedicht in die unter Shakspere's Namen im Jahre 1599 erschienene Gedichtsammlung *The Passionate Pilgrim* aufgenommen, in einer Fassung die deutlich zeigt, dass der von Thorpe gegebene Text der ursprüngliche war. Das Sonett ist also jedenfalls vor 1599 entstanden, also jedenfalls vor dem fünfunddreissigsten Jahre des Dichters, der sich hier als verliebten Alten darstellt — ein Umstand, der allerdings selbst einen autobiographischen Interpreten stutzig machen könnte.

Sonett 139—140. Der Dichter beschwört seine Geliebte, ihre notorische Untreue nicht zu deutlich in seiner Gegenwart zu ver-

rathen und wenigstens in seinem Beisein den Schein zu bewahren, als liebe sie ihn.

Sonett 141—142 schliessen sich an S. 137. Der Dichter schilt sein thörichtes Herz, welches trotz des Widerspruchs aller seiner Sinne und Seelenkräfte von seiner sündigen Liebe nicht ablassen wolle. Ein in S. 142 neu hinzutretender Zug ist der, dass diese Sündhaftigkeit als eine beiderseitige charakterisirt ist, indem die Geliebte, wie der Dichter, als vermählt dargestellt wird. *(Robb'd others' beds' revenues of their rents.)*

Sonett 143. Die treulose Geliebte wird mit einer Hausfrau verglichen, die ihr Kind im Stich lässt, um ein weggelaufenes Küchlein zu erhaschen. Das Kind ist der Dichter, das Küchlein der neue Liebhaber; und der Dichter ist schon zufrieden, wenn nur die Geliebte, nachdem sie des neuen Liebhabers froh geworden, zu ihm zurückkehrt. Wahrlich, eine rührende Bescheidenheit und Genügsamkeit von Seiten Shakspere's, wenn sie ernstlich gemeint und im Leben praktisch von ihm geübt worden ist! — Im Schlusscouplet kehrt das Wortspiel mit *will* und *Will* aus S. 135—136 wieder.

Sonett 144. Das Verhältniss zwischen dem Dichter, dem Freunde und der Geliebten, das, wo es sonst zum Vorschein kommt, mehr angedeutet als dargestellt wird, erscheint hier in klarer, prägnanter Exposition. Der schöne Freund ist der gute Engel des Dichters, die Geliebte, deren dunkler Teint auch hier erwähnt wird, ist des Dichters böser Engel, der den guten Engel zu verführen und ihn dem Dichter abspenstig machen will. Was von S. 129 gesagt wurde, das gilt auch von diesem: das Pathos der ersten Quatrains liesse an den Ernst des Dichters glauben, wenn nicht die frivolen Zweideutigkeiten des Schlusses *(I guess one angel in another's hell etc.)* verriethen, dass wir es auch hier nur mit einem Spiel der Phantasie und des Witzes zu thun haben. — Da dieses Sonett wie S. 138 im *Passionate Pilgrim* abgedruckt ist, so finden die dort gemachten chronologischen Schlussfolgerungen auch hier ihre Anwendung.

Sonett 145. Eine galante Spielerei mit den Worten *I hate,* die in unerwarteter Weise vervollständigt und zugleich neutralisirt

werden mit dem Zusatze *not you*. Von den übrigen Sonetten weicht dieses wie im Tone, so auch im Verse ab, da es aus vierfüssigen Jamben, nicht aus fünffüssigen besteht.

Sonett 146. Eine Apostrophe an die Seele des Dichters, die für sich selbst und für ihr eignes Heil sorgen soll, nicht für den vergänglichen sündhaften Leib. Eine Bezugnahme auf den Freund oder auf die Geliebte tritt nirgend darin hervor.

Sonett 147—152. Dieselben Klagen und Vorwürfe des Dichters werden in neuen Variationen hier durchgeführt: an ihn selbst gerichtet wegen seiner Blindheit und Schwäche in diesen doch als verderblich und unwürdig erkannten Liebesfesseln; an die Geliebte gerichtet wegen des Missbrauchs, den sie von ihrer über den Dichter erlangten Gewalt macht. Das Pathos dieser energischen Selbstanklagen und Selbstvorwürfe wird einigermassen beeinträchtigt durch solche obscöne Anspielungen auf die Gewalt des Fleisches, wie sie das 151. Sonett entstellen — Anspielungen wie sie bekanntlich in Shakspere's Dramen, dem Zeitgeschmacke entsprechend, durchaus nicht selten sind, wie sie aber, mit dieser einzigen Ausnahme, in den Sonetten sonst nicht vorkommen. Die frivole Wendung, welche hier die vorhergegangenen Schilderungen eines Seelenkampfes zwischen dem guten und bösen Princip nehmen, lässt kaum an den Ernst und an die Wahrheit dieses Conflicts als an eine Thatsache in Shakspere's innerm Leben glauben; sie ist eben nur aus dem Gesichtspunkte einer poetischen Phantasie zu erklären, und auch aus ihm nur zu rechtfertigen.

Sonett 153—154. Diese beiden Gedichte hat selbst Brown nicht seinen autobiographischen sechs *Poems* einzuverleiben versucht. Cupido's Fackel, in das kalte Wasser einer Quelle getaucht, erwärmt dasselbe zu einem heilkräftigen Bade, welches nur unserm Dichter als Patienten nicht frommt. Dieser Stoff ist in beiden Sonetten in etwas veränderter, parallel laufender Fassung behandelt.

Hier haben Sie, lieber Freund, meine Analyse der Shakspere'schen Sonette. Meiner Aufgabe entsprechend musste sie eine stoff-

liche, kritische sein, keine ästhetische, und ich habe daher wenig Gelegenheit gefunden, meine rückhaltlose Bewunderung für diese Gedichte und für ihre zahlreichen Schönheiten auszusprechen. Lassen Sie mich denn hier noch ausdrücklich hinzufügen dass ich Alles unterschreibe, was Sie in ästhetischer Würdigung darüber in der Einleitung und in dem Schlusswort Ihrer Uebersetzung hervorheben. Ja, es will mich bedünken, als müsse eine Auffassung, wie die meinige, von der Natur und Bedeutung der Sonette diese wohlbegründete Bewunderung noch steigern, da sie den Menschen Shakspere nicht in dem zweifelhaften Lichte erscheinen lässt, wie unfehlbar jede autobiographische Deutung thun muss, den Dichter Shakspere aber in desto hellerem Lichte. Ich erlaube mir als ein hierhergehöriges Resumé alles Vorhergehenden einen Passus aus einer Abhandlung, die ich vor Jahren schrieb, zu citiren (Der Mythus von William Shakspere. Bonn 1851). »Gewiss sah Shakspere und seine Zeit in den lyrischen Gedichten keine Beiträge zu seiner Biographie, keine zusammenhängende Bekenntnisse eigner Leiden in Liebe und Freundschaft, sondern zerstreute Blätter, Darstellungen poetischer Seelenzustände. Dieselbe Fähigkeit, sich tief in alle Gefühle und Situationen wie in selbstempfundene hineinzuversetzen, die wir in Shakspere's Dramen bewundern, dieselbe Fähigkeit beweist der Dichter in seinen Sonetten, und in dieser Beziehung kann man sie, obgleich lyrisch der Form nach, als wesentlich dramatisch bezeichnen. Sie schildern uns die Liebe, die Eifersucht, die Freundschaft, die Reue, alle die Regungen des menschlichen Herzens in ihrer unmittelbarsten Wahrheit, aber nicht speziell William Shakspere's Liebe, Eifersucht, Freundschaft und Reue, nicht die Regungen in William Shakspere's eignem Herzen.«

II.

UEBER SHAKSPERE'S TIMON OF ATHENS.

Den folgenden Untersuchungen über Shakspere's *Timon of Athens* erlaube ich mir als Einleitung einen längern Passus aus einem Werkchen voranzuschicken, welches ich vor zwanzig Jahren erscheinen liess. Ich citire die ganze Stelle, weil die Schrift, in der sie steht (Die Tieck'sche Shaksperekritik beleuchtet von N. Delius), nur dem kleineren Theile der Leser unseres Jahrbuchs bekannt geworden und auch bei diesem leicht in Vergessenheit gerathen sein mag.

»Ein Werk aus den reifsten Jahren des Dichters nennt Tieck den »Timon von Athen« mit Recht, aber er versucht nicht das Problem zu lösen, wie ein Schauspiel Shakspere's aus dieser Zeit in so ungleichartiger Gestalt, in einzelnen Theilen scheinbar unfertig, in andern vollkommen ausgeführt und abgerundet, in der Folioausgabe von 1623 uns überliefert ist. Tieck erwähnt nicht einmal, was doch beinahe keinem der Commentatoren entgangen ist, dass ein auffallender Contrast in Stil, Vers und Charakteristik durch das ganze Drama hindurch zwischen einzelnen Scenen nicht nur, sondern sogar zwischen einzelnen Stellen derselben Scene hervortritt; ein Contrast, den die Einen aus der Corruption des Textes in der Folio, die Andern durch die Annahme zu erklären suchen, dass der Dichter den »Timon« unvollendet hinterlassen habe. Keine dieser Hypothesen reicht zur genügenden Erklärung aus. Die Corruption des

Textes ist unläugbar in metrischer Hinsicht ärger, als in irgend einem andern Drama Shakspere's, und die spätern Herausgeber haben, indem sie den Mängeln der Folio abhelfen wollten, das Ihrige gethan, den Schaden nur noch grösser zu machen, Verse, welche die Folio richtig als solche druckt, in Prosa aufgelöst und umgekehrt die Prosa der Folio in Verse regulirt. Aber eben dass diese Bemühungen nur bei einem genau von dem Uebrigen zu sondernden Theile erforderlich oder auch nur möglich waren, während ein anderer Theil des »Timon« metrisch und stilistisch stehen bleiben konnte, wie ihn die Folio bringt, beweist, dass nicht die Corruption erst diesen tiefgehenden Unterschied in das Drama hineingebracht. Auch die zweite Annahme, der zufolge »Timon von Athen« unvollendet vom Dichter hinterlassen sei, erscheint unhaltbar; die schwächeren Stellen oder die, welche in Stil, Vers und Charakteristik zu den vollendeten in entschiedenem Widerspruche stehen, beschränken sich nicht auf einen bestimmten Theil des Gedichtes, der von Shakspere etwa in erster Skizze roh entworfen und dann nicht mit dem Rest überarbeitet sei, sondern laufen abwechselnd durch das ganze Drama, so dass es unbegreiflich schiene, wie Shakspere so sprungweise Vollendetes und Unvollendetes nicht neben, sondern durch einander habe auf's Papier bringen können. In dieser Verlegenheit stellt Knight die Theorie auf und sucht sie durch eine Analyse des ganzen Schauspiels in seinem Verlauf näher auszuführen, dass der »Timon« nicht ganz von Shakspere herrühre, sondern ursprünglich von einem andern untergeordneten Dichter verfasst sei und in dieser seiner ersten Gestalt sich eine Zeit lang auf der Bühne behauptet habe; dass das Drama nicht ganz umgearbeitet auf uns gekommen sei, wie »Der Widerspenstigen Zähmung« und »König Johann«, sondern insofern umgegossen, dass ganze Scenen von Shakspere an die Stelle ganzer Scenen des älteren Schauspiels getreten seien, und zwar fast ausschliesslich solche Scenen, in denen Timon selbst auftritt und sein Charakter sich entwickelt. Es lässt sich gegen diese Theorie, welche Knight mit Scharfsinn und feinem ästhetischen Gefühl an der ganzen Scenenreihe im »Timon« praktisch nachweist, eine doppelte Einwendung

machen; einmal dass eine solche Benutzung einer fremden Arbeit, welche die eine Hälfte des Originals in allen ihren metrischen und stilistischen Mängeln unberührt lässt und die andere Hälfte zu wirklich Shakspere'schem Eigenthum umgestaltet, ganz unbekümmert um den Gegensatz, der sich in deren unvermitteltem Durcheinander fühlbar macht, dass eine solche Benutzung von Seiten Shakspere's wirklich beispiellos ist. Sollte Shakspere in seinen reiferen Jahren, denen »Timon von Athen« angehört, wenn er damals überhaupt noch an die Bearbeitung fremder Bühnenstücke ging, diese Arbeit halb gethan und halb unterlassen haben, er, der in früherer Zeit »Die Zähmung einer Widerspenstigen« und den ältern »König Johann« nicht halb, sondern ganz, und zwar durchgängig in allen Theilen aus einem fremden Werke zu einem eigenen machte? Schon die hohe Vollendung, das tragische Pathos, die der Dichter den von Knight als Shakspere'sch bezeichneten Theilen des »Timon« verlieh, verrathen die Liebe, welche er diesem Werke als dem seinigen zuwandte. — Zu diesem ersten Bedenken kommt ein zweites, dass nämlich die vernachlässigten Stellen, welche Knight einem andern untergeordneten Dichter zuschreiben möchte, bei allen Mängeln und bei allem Abstande von dem übrigen »Timon« doch durchweg den Stempel Shakspere'scher Eigenthümlichkeit tragen, was sich schwerlich mit Knight durch einige gelegentliche Striche von der Hand unseres Dichters hie und da angebracht *(some few occasional touches here and there)*, erklären lässt. Es bleibt mithin nichts Anderes übrig, als den ganzen Timon in allen seinen Theilen für Shakspere's Werk zu halten und den Grund der bemerkten Verschiedenheit in einer partiellen Umarbeitung zu suchen, die er einer von ihm selbst herrührenden Jugendarbeit in reiferen Jahren angedeihen liess. Bei dieser Umarbeitung scheint ihm allerdings die Charakteristik des Timon ausschliesslich am Herzen gelegen zu haben. Die Scenen, in denen dieser Held des Dramas nicht auftrat, liess er als weniger wesentlich so stehen, wie er sie früher geschrieben. Das Stoffliche, der Gang der Handlung blieb wie früher; und da auch das Frühere in diesen Nebendingen sein Eigenthum war, konnte er sich schon eher daran genügen lassen,

als wenn die Spuren einer fremden Hand in seinem »Timon« sichtbar geblieben wären.« —

So war im Wesentlichen meine frühere Auffassung von dem Verhältnisse der beiden disparaten Elemente des Dramas zu einander. Eine eingehendere Beschäftigung mit dem Texte jedoch, für die Herausgabe in meiner Gesammtedition der Shakspere'schen Werke, hat mich später von der Unhaltbarkeit meiner Hypothese überzeugen müssen, dass wir in dem ganzen Timon, in der Anlage des Dramas, in der Charakteristik der Nebenpersonen, in den stilistischen und metrischen Mängeln einzelner Partien, überall des Dichters eigene Hand, nur aus verschiedenen Lebensperioden, zu erkennen haben. Am Wenigsten möchten diejenigen Theile des Timon, die ich nunmehr kein Bedenken trage, geradezu als unshakspere'sche zu bezeichnen, die charakteristischen Merkmale Shakspere'scher Jugendarbeiten an sich tragen. Denn auch die Jugendarbeiten unseres Dichters legen schon von seiner Kunst, wenn auch nicht von seiner Kunstvollendung, überall ein vollgültiges Zeugniss ab. Der Plan ist, wenn auch weniger complicirt und mit weniger feinem Calcül in seinen Einzelnheiten gruppirt, doch überall logisch klar und übersichtlich entwickelt. Nirgendwo leidet er an solchen inneren Widersprüchen, an solchen unmotivirten Sprüngen und Einschiebseln, wie sie uns im Timon aufstossen. Die Charakteristik ist, wenn auch nicht so tief gefasst, nicht so scharf umrissen, nicht so fein nüancirt, wie in den Schauspielen aus Shakspere's reiferer und reifster Zeit, doch überall fest und bestimmt, um über die Absichten des Dichters keinen Zweifel zu lassen; sie ist überall consequent von Anfang bis an's Ende durchgeführt und stört uns nirgendwo den Eindruck, dass wir es mit wirklichen Personen, mit Individuen von Fleisch und Blut zu thun haben; nicht lediglich mit Schemen oder, im besten Fall, mit blossen Gattungsfiguren, wie sie in so manchen Scenen des Timon herumspuken. Der Stil in Shakspere's Jugenddramen zeichnet sich, im Gegensatz zu der partiellen Gedrungenheit und der gedankenvollen Schwierigkeit seiner späteren Diction durch grössere Klarheit und leichtere Verständlichkeit aus, während gerade die unshakspere'schen Partien des Timon an gesuchten Dunkelheiten

und unschönen Seltsamkeiten des Ausdrucks keinen Mangel leiden. Vollends im Widerspruche mit dem Typus der Shakspere'schen Jugendarbeiten steht der Vers der unächten Stücke des Timon: bei Shakspere überall in seinen frühesten Arbeiten der regelmässige, oft bis zur Monotonie regelmässige Tonfall des reimlosen Blankvers, den er von seinen dramatischen Vorgängern übernommen und erst später zu lebendigster Mannigfaltigkeit, dem dramatischen Zwecke in jeder Wendung sich anschmiegend, umgebildet hat. In den betreffenden Theilen des Timon dagegen herrscht, dieser strengen metrischen Ordnung gegenüber, eine wahre metrische Anarchie, an deren versuchter Regulirung alle bessernden Bemühungen der Herausgeber gescheitert sind. Und, vollends unshakspere'sch, erscheinen überall zwischen diese hinkenden, holperichten Jamben, die wie Prosa aussehen, sowie umgekehrt zwischen diese Prosa, die sich zur Noth in schlechtgebaute Jamben abtheilen lässt, Reimverse reichlich eingestreut, deren müssiges Geklingel in solcher Einfassung und Umgebung doppelt widerlich sich geltend macht; während in Shakspere's Jugendarbeiten wie in seinen späteren Dramen der Reim nirgendwo ohne eine gewisse innere Berechtigung auftritt, überall wohl motivirt erscheint, entweder am Schlusse einer Scene oder längeren Rede, häufig in epigrammatischem Resumé, oder durch ganze Scenen und Reden hindurch, in pathetisch gehobenen, lyrisch bewegten Stimmungen.

Diese und ähnliche Erwägungen waren es denn, welche mich veranlassten, in der Einleitung zu meinen Ausgaben des *Timon of Athens* (Erste Auflage im Jahre 1855 — Zweite Auflage im Jahr 1865) meine vollständige Zustimmung zu der oben charakterisirten Ansicht Charles Knight's auszusprechen, und nach Knight's Vorgange den Versuch zu machen, in einer Analyse die Shakspere'schen Partieen von den Nicht-Shakspere'schen zu sondern. Meinem Zwecke einer Gesammtausgabe Shakspere's gemäss, konnte jene Analyse nur eine sehr kurze und insofern ungenügende sein, als sie sich mit einer allgemeinen Uebersicht des Scenariums begnügen musste und nicht auf alle Einzelnheiten und noch weniger auf eine detaillirte Angabe der Gründe sich einlassen durfte, weshalb diese oder jene

Scene, ja sogar diese oder jene Partie einer Scene, nicht von Shakspere herrühren könne, sondern von dem Anonymus herrühren müsse, dessen Drama unser Dichter benutzt hat, oder, um das Verhältniss genauer zu formuliren, in dessen Drama unser Dichter einzelne Scenen oder auch nur einzelne Reden eingefügt hat. Was ich damals, in der Einleitung zu meiner Ausgabe des *Timon of Athens*, nur in Andeutungen und allgemeinen Umrissen geben konnte, mag hier in eingehender, weiterer Ausführung ergänzt werden, in einer raisonnirenden, übrigens von Knight durchaus unabhängigen Analyse, als deren, allerdings erst zu beweisende, Prämissen folgende vier Sätze aufzustellen sein möchten:

1) Shakspere's Betheiligung am *Timon of Athens* fällt in eine reifere Lebensperiode des Dichters, in eine Zeit, wo in seiner Dramaturgie bereits der schöpferischen Phantasie der philosophische Tiefsinn das Gegengewicht zu halten, vielleicht sogar ein Uebergewicht zu gewinnen beginnt. Psychologische Fragen poetisch zu verarbeiten, einzelne Charaktere in ihrer Tiefe und Eigenartigkeit zu erfassen, das mag für unsern Dichter in jener Zeit keinen geringeren Reiz gehabt haben, als die künstlerische Anlage, die Verflechtung und Entwickelung eines dramatischen Gesammtstoffes. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, erscheint es denn nicht mehr so auffällig, wie es sonst erscheinen müsste, wenn wir Shakspere, selbst in seiner reiferen Zeit, seine sichere und geübte Hand an das Drama eines Anderen legen sehen, nicht um dessen Unvollkommenheiten, die seinem überlegenen Scharfblick am allerwenigsten verborgen bleiben konnten, wegzuräumen in einer durchgreifenden Umarbeitung, sondern lediglich um seine psychologische Meisterschaft an der Entwicklung eines einzelnen Charakters, der freilich den Mittelpunkt des Dramas bildet und ihm den Namen leiht, zu üben und darzuthun.

2) Das Drama, welches Shakspere auf diese Weise also nicht umarbeitete, sondern nur mit neuen Zuthaten von seiner Hand ausstattete, muss ihm vollständig, nicht etwa als ein von ihm erst zu ergänzendes Fragment, vorgelegen haben, so dass darin einzelne Scenen des Anonymus einzelnen Scenen unseres Dichters haben weichen müssen. Ja, es ist sogar im höchsten Grade wahrschein-

lich, dass das Drama des Anonymus dem Publicum bereits auf der Bühne vorgeführt war, und dass, abgesehen von dem oben berührten vorwiegend psychologischen Interesse an dem Stoffe, eben diese Rücksicht auf das Publicum und auf dessen Gewöhnung an das Drama in einer bestimmten Gestalt unsern Dichter veranlasst hat, an dem Plan des Stücks, so mangelhaft derselbe ihm auch erscheinen mochte, nicht das Mindeste zu ändern. Wie Shakspere solche Rücksichten auf gewohnte Anschauungen seines Publicums auch anderswo zu nehmen und wie er sehr wohl das Interesse der Popularität mit dem Interesse der Kunst zu vermitteln wusste, das sehen wir ja an seinem *King John* und an seiner *Taming of the Shrew,* an zwei Dramen, die nicht blos theilweise, wie *Timon of Athens,* sondern ganz sein Werk sind, und die doch den Plan, grossentheils auch das Scenarium den uns noch erhaltenen Arbeiten anonymer Dramatiker entlehnen; nicht etwa weil dieser Plan und dieses Scenarium unserm Dichter keiner Verbesserung fähig oder bedürftig erschienen wären, sondern weil das Publicum nun einmal an *King John* und an *Taming of a Shrew* in dieser älteren uns überlieferten Gestaltung und Anordnung gewöhnt war, und weil es in der Bühnenpraxis sich empfahl, die Zuschauer in dieser ihrer gewonnenen Anschauung nicht irre zu machen.

3) Das Drama, welches Shakspere entweder in der Handschrift vor sich liegen hatte, oder, falls die Hypothese begründet ist, auf der Bühne aufführen sah, kann kein aus früherer Zeit stammendes und später in Vergessenheit gerathenes Schauspiel gewesen sein. So unvollkommen nach jeder Seite hin, in Anlage und Charakteristik, dasselbe sich, wie es uns vorliegt, auch darstellen mag, so verräth doch der Dialog und das Arrangement einzelner Scenen eine gewisse theatralische Routine, wie sie vor Shakspere und selbst in Shakspere's Jugendzeit nicht eben verbreitet war, wie sie sich vielmehr erst im Verfolge der vielseitigen und lebendigen Entwickelung der englischen Bühnenverhältnisse ausgebildet hat. Auch der Blankvers des älteren Timon ist in seiner Nachlässigkeit und Unregelmässigkeit durchaus nicht der bis zur Monotonie regulirte des Vor-Shakspere'schen Theaters, sondern erinnert in seinem, vielleicht geflissentlich leicht-

fertigen, an die Conversationssprache der Zeit sich anschliessenden Bau eher an den Vers der jüngeren dramatischen Zeitgenossen unseres Dichters. So mag allerfrühestens der von Shakspere benutzte Timon derselbe sein, auf den in Guilpin's *Skialetheia,* 1598, angespielt wird mit den mehrfach citirten Worten: *Like hate-man Timon in his cell he sits;* oder auch derselbe, dessen Popularität auf der Bühne in *Jack Drum's Entertainment,* 1601, bezeugt wird: *But if all the brewers' jades in the town can draw me from the love of myself, they shall do more than e'er the seven wise men of Greece could. Come, come; now I'll be as sociable as Timon of Athens.* — Gerade die Popularität eines damals noch wohlbekannten und gerngesehenen Dramas mochte unsern Dichter bestimmen, dasselbe durch seine Zuthaten solcher Volksgunst würdiger zu machen, wie sie ihn andererseits abhalten musste, durch eine totale, in den Plan des Stückes eingreifende Umarbeitung dem Theaterpublicum dasjenige fremd erscheinen zu lassen, woran sich die Zuschauer nun einmal gewöhnt hatten. Bei einem älteren, bereits vergessenen Drama aber wäre weder jenes Motiv noch diese Rücksicht recht begreiflich gewesen.

4) Ist nun das Verhältniss der Shakspere'schen Arbeit zu der Arbeit seines Vorgängers im Timon das hier vermuthete und charakterisirte, so wird die herkömmliche Frage nach den Quellen, die unser Dichter für sein Drama benutzt haben möchte, von selbst erledigt. Shakspere brauchte eben keine anderen Quellen vor Augen zu haben, als das Schauspiel des Anonymus, da dieses für seine Zwecke vollkommen ausreichte. So gut unserm Dichter, wie wir anderswo sehen, die Novellensammlung von Paynter, *Palace of Pleasure* betitelt, und der von Sir Thomas North übersetzte Plutarch auch bekannt war, so hat er doch weder aus jener Sammlung noch aus diesem Geschichtswerk die oft, u. A. auch in meiner Ausgabe, citirten, den Timon betreffenden Stellen für sein Drama zu studiren und zu verwerthen Anlass gefunden. Vielmehr war das lediglich die Sache seines Vorgängers, der freilich auch den, unserm Dichter schwerlich zugänglichen Dialog des Lucian in irgend einer Form gekannt haben muss. Dass der Stoff des Dramas zum guten Theil

dem Lucianischen Timon entlehnt ist, muss als unzweifelhaft angenommen werden, während es mindestens zweifelhaft erscheint, ob der Anonymus irgend welche Notiz genommen hat von jenem anderen altenglischen Schauspiel *Timon* eines gleichfalls unbekannten Verfassers, das Alexander Dyce im Jahr 1842 für die Shakspere Society herausgab. Die Aehnlichkeiten zwischen diesem für ein klassisch gedildetes Publicum, nicht für ein Londoner Volkstheater geschriebenen Timon, von dem ich die bezeichnendste Scene, die Bankettscene, in der Einleitung zu meiner Ausgabe mitgetheilt, und zwischen unserm Timon sind am Ende keine anderen, als die sich aus einer Behandlung desselben Stoffes mit Benutzung derselben Quellen, und zwar vorzugsweise auch des Lucianischen Timon, ergeben mussten.

Nach Aufstellung dieser vier einleitenden Sätze gehen wir nunmehr zur eigentlichen Analyse des Dramas selber über. Wir folgen dabei der einmal eingeführten Eintheilung in Acte und Scenen, welche bekanntlich beim Timon in der Folioausgabe sich noch nicht bezeichnet findet, sondern erst von Rowe in seiner ersten Ausgabe (1709) hinzugefügt ist.

A. I. Sc. 1. Es ist eine allgemeine Wahrnehmung bei der Betrachtung des altenglischen Theaters, dass selbst untergeordneten Dramatikern die Introduction meistens gut gelingt, dass sie, von einem glücklichen Instinct geleitet, es verstehen, das Publicum *medias in res* einzuführen und dasselbe von vornherein mit einer gewissen Sicherheit und Anschaulichkeit über ihre dramatischen Absichten zu orientiren. So hätte Shakspere, wie er den Plan seines Vorgängers auch in dieser Scene unverändert adoptirt hat, vielleicht auch dessen Worte, unbeschadet des dramatischen Zweckes und der dramatischen Wirkung, beibehalten können. Wenn Shakspere demungeachtet wenigstens den ersten Theil dieser Scene neu schrieb, so mochte ihn dabei nicht nur der Wunsch leiten, seinen eignen Ton gleich im Anfang vorklingen zu lassen, sondern eben so sehr die Erwägung, dass sein einziges, ausschliessliches Augenmerk bei seiner Mitarbeit, die Charakteristik des Hauptheldeu, wesentlich schon in dieser Einleitung vorzubereiten war. Bei dieser

Rücksicht liess Shakspere freilich die Unebenheiten und die Widersprüche ausser Acht, oder liess sie doch bestehen, welche eine nur partielle Umarbeitung in das Drama bringen musste. — Als zufällig mag es erscheinen, wenn in der Folio unter den auftretenden Clienten Timon's neben dem Poeten, Maler, Juwelier und Kaufmann auch ein Seidenkrämer *(Mercer)* genannt wird, eine Figur, die in dem ältern Drama gewiss eine Rolle gespielt hat, von der Shakspere aber nur den Namen, und auch den vielleicht nur aus Versehen, in seinen Text mit hinübernahm. Bedeutsamer ist schon der Zwiespalt zwischen der Charakteristik zweier dieser Clienten oder Parasiten, wie Shakspere sie gibt, und zwischen derjenigen, welche ihm in dem Werke des Vorgängers vorgelegen haben muss. In dem ursprünglichen Drama müssen der Poet und der Maler ganz zu dem gemeinen Trosse der übrigen Schmeichler gehört haben, welche den verschwenderischen Timon zu ihrem Vortheil egoistisch auszubeuten und in seiner Verblendung zu erhalten suchen. Als solche erscheinen die beiden denn auch in der von Shakspere nicht angetasteten ersten Scene des fünften Actes. In dieser Einleitungsscene des ersten Actes aber ist der Poet vielmehr der wohlmeinende Warner, und sein dem reichen Gönner zugedachtes Gedicht verräth nach der von ihm selbst mitgetheilten Skizze die unverkennbare Tendenz, dem Timon einen Spiegel zur Selbstbeschauung und zur richtigen Würdigung falscher Freunde vorzuhalten. Auch der Maler, indem er dem Poeten eifrig und redlich gesinnt zustimmt, fällt aus der Rolle, die er eigentlich spielen sollte und im fünften Acte auch spielt. Unsern Dichter leitete bei dieser Abweichung gewiss die Absicht, die ihn überall leitet: die Gemüther der Zuschauer schon zeitig auf die kommende Peripetie und Katastrophe hinzuweisen, nirgendwo aber durch Ueberraschung und Knalleffect wirken zu wollen. — Zu den Widersprüchen gehört es ferner, dass Apemantus in der von Shakspere verfassten Darstellung des Poeten als ein ganz Anderer erscheint, wie er sich später uns in den von dem Vorgänger überkommenen Scenen präsentirt:

Yea, from the glass-faced flatterer
To Apemantus, that few things loves better

Than to abhor himself: even he drops down
The knee before him, and returns in peace
Most rich in Timon's nod.

Indem Shakspere auch hier seinem Grundsatze folgte, so viel wie möglich, die auftretenden Personen schon vor ihrem Auftreten namhaft zu machen, und, so viel wie nöthig, sie zu charakterisiren, übersah er, dass die von dem Vorgänger gegebene Charakteristik wenig mit der von ihm selber hier dem Poeten in den Mund gelegten übereinstimme. Während wir in dem ersten Theil dieser ersten Scene bis zum Auftreten Timon's unzweifelhaft Shakspere's alleinige Hand — seinen Vers und Stil aus seiner reifsten Zeit — zu erkennen haben, wobei der Dichter ganz in seiner Weise die hyperbolische Redeweise seines Poeten durch eine gewisse gesuchte Manier über die Redeweise der Scene selbst emporhebt, scheint in dem zweiten Theile der ersten Scene diese Hand Shakspere's nur eine verbessernde, überarbeitende gewesen zu sein. In den ersten Proben, die wir von Timon's unerschöpflicher Freigebigkeit zu sehen bekommen, in den Gesprächen mit dem Diener des Ventidius und mit dem alten Athener ist gewiss Manches von dem Vorgänger stehen geblieben. Die ganze Behandlung dieser Partie ist zu wenig prägnant, zu skizzenhaft und flüchtig für eine selbständige Arbeit unseres Dichters, dessen Spuren vollends verschwinden bei dem Auftreten des Apemantus. Der plumpe geist- und witzlose Cynismus, mit dem dieser angebliche Philosoph seine Grobheiten, wie Faustschläge, rechts und links austheilt, ohne von irgend einer Seite die gebührende Replik zu erhalten, ist durchaus unshaksperesch. Man vergleiche nur, in wie ganz anderer Art, mit ätzendem Witz und scharfer Beobachtungsgabe ausgestattet, Shakspere den Cyniker und Lästerer Thersites in seinem *Troilus and Cressida* sich gehaben lässt. Allenfalls das eine Wort des Apemantus: *The strain of man's bred out into baboon and monkey* möchte von Shakspere herrühren, nicht aber das Vorhergehende. — Zu der ersten Begegnung des Alcibiades mit dem Timon hat unser Dichter nichts von dem Seinigen hinzugethan, wie er überhaupt durch das ganze Drama

hindurch die seltsame, schiefe und unmotivirte Stellung. welche der Vorgänger dem Alcibiades angewiesen hat, nirgendwo klarer und begreiflicher zu machen sich bemüht hat. — Das kurze Zwiegespräch der beiden Herren, mit denen die erste Scene schliesst, mag von Shakspere wenigstens retouchirt, wenn auch nicht ganz von ihm entworfen sein. Die Kürze desselben lässt übrigens kaum ein sicheres Urtheil zu. — Schliesslich mag noch auf einen Widerspruch hingedeutet werden, in den Shakspere mit seinem Vorgänger gerathen ist. Nachdem bei Shakspere Timon das ihm dargebotene Bild des Malers betrachtet und mit bestem Dank acceptirt hat: *I like your work and you shall find it,* fordert bei dem Vorgänger Timon, als Alcibiades schon angemeldet ist, den Maler auf, ihm nach Tisch das Bild zu zeigen, als ob er es bis dahin nicht gesehen: *Go not hence, till I have thank'd you; and when dinner 's done, show me this piece.*

A. I. Sc. 2. Solchen Vers und solche Prosa, solche springenden Uebergänge von dem einen zur andern und umgekehrt, wie wir sie hier finden, hat Shakspere nirgendwo sonst sich zu Schulden kommen lassen. Vollends unshaksperesch ist die Art, wie der Vorgänger in den Reden des Apemantus seinen lahmen Jambus mit Reimen ausstattet, ohne die epigrammatische Abrundung und antithetische Zuspitzung, die wir in Shakspere's gereimten Couplets finden. In Sinn und Form gleich mangelhaft ist z. B. auch der Schluss von Timon's erster Rede:

If our betters play at that game, we must not dare
To imitate them: faults that are rich are fair.

So wenig wie das gereimte Tischgebet des Apemantus eine Spur von Shakspere'scher Prägnanz aufzuweisen hat, so wenig von Shakspere'scher Eleganz verräth der vom Cupido eingeführte Maskenzug und der Empfang, den derselbe bei Timon und seinen Gästen findet. Wie sinnreich weiss Shakspere in seinen eignen Dramen solche *Masques,* in denen sich der feinste Duft damaliger Hofpoesie auch zum Volksgeschmack herabzulassen verstand, in Allegorie und Sprache auszustatten! — Die täppisch geistlose Weise, mit der Timon

zum Schlusse dieser Scene blindlings seine Wohlthaten nach allen Seiten hin verstreut, bildet das vollkommene Gegenstück zu derselben täppisch geistlosen Weise, wie Apemantus seine Sottisen an den Mann bringt: das Eine ist so wenig Shakspere'sch wie das Andere. — Auch an den Flavius, den einzigen Charakter neben dem des Helden, den Shakspere im Verlaufe des Dramas mit einzelnen Pinselstrichen bedacht hat, hat unser Dichter in dieser Scene noch nicht die bessernde Hand gelegt. Dessen Jambus ist eben so lahm, eben so zur Unzeit mit Reimen verbrämt, wie der der übrigen Figuren dieser Scene. — Endlich sei noch auf eine unshakspere'sche Einzelnheit dieser Scene hingedeutet, da wo Timon von Apemantus sagt:

They say, my lords, Ira furor brevis est,
But yond man 's ever angry.

Diese wohlfeile Gelehrsamkeit lateinischer Floskeln anzubringen, kann nur dem Vorgänger eingefallen sein. Bei Shakspere finden wir dergleichen nur in den allerfrühesten Jugendarbeiten, in *Henry VI.* und im *Titus Andronicus,* nirgendwo aber in seinen späteren Werken.

A. II. Sc. 1. In die Rede des Senators mag Shakspere einige charakteristische Zeilen hineingearbeitet haben, wie z. B. *If I want gold, steal but a beggar's dog* etc., die allerdings den Versbau und Stil unsers Dichters zu verrathen scheinen. Das Ganze aber gehört schwerlich ihm, sondern dem Vorgänger an. — In dem Personenverzeichnisse, welches ausnahmsweise schon die Folioausgabe von unserm Drama bringt, figurirt der hier auftretende Caphis unter den *Servants to Usurers.* Damit ist der Senator dieser Scene denn vor der Hand nur als Wucherer bezeichnet, nicht in seiner erst später betonten politischen Eigenschaft. Wir werden auf diese Discrepanz des Vorgängers, welche Shakspere sich nicht gemüssigt gesehen hat wegzuräumen, im Verlaufe des Dramas noch öfter zurückzukommen veranlasst sein. Hier sei nur auf die unkünstlerische Ueberflüssigkeit dieser Scene hingedeutet. Dass der Senator, den Timon's notorische masslose Verschwendung um die Sicherheit

seiner dem Verschwender dargeliehenen Gelder besorgt macht, seinen Diener Caphis als Mahner an den saumseligen Schuldner entsendet, das erhellt hinlänglich aus der folgenden Scene; und etwas anderes als das ersehen wir aus dieser ersten Scene des zweiten Actes nicht. Dergleichen steht entschieden im Widerspruch mit der Shakspere-schen Kunst, die in jeder Scene den Gang der Handlung fördert oder mindestens doch, wo die Handlung etwa nicht gefördert erscheint, uns über Personen und Zustände weiter orientirt.

A. II. Sc. 2. Der erste kurze Monolog des Haushofmeisters ist genugsam durch die incorrecte Schreibart und durch das mitten eingeschobene, den Sinn so unklar und schief ausdrückende Reimpaar:

Never mind
Was to be so unwise, to be so kind —

als eine Arbeit des Vorgängers gekennzeichnet. Eben so wenig können die auftretenden Diener der Gläubiger Timon's und ihre Begegnungen mit dem Herrn des Hauses und dem Haushofmeister von Shakspere gearbeitet sein. Vollends ungeschickt ist der rasche Weggang Timon's mit seinem Haushofmeister, und die Unterbrechung, welche die nothwendige und später doch erfolgende Auseinandersetzung zwischen den Beiden über die misslichen Vermögensverhältnisse damit erleidet. In der That scheinen sich Timon und Flavius für den Augenblick von der Bühne lediglich deshalb zurückzuziehen, damit erst Apemantus und der Narr, und nachher der Page ihr müssiges Wortscharmützel unter sich und mit den Dienern der Gläubiger ausfechten können. — Die zusammenhangslos hier von dem Vorgänger angebrachte Figur des Narren entspricht sehr wenig dem bekannten Shakspere'schen Typus dieses herkömmlichen Requisits der altenglischen Bühne. Ganz unshakspere'sch muss es auch erscheinen, dass der Narr wie der Page sich wiederholt auf ihre Gebieterin, eine Bordellwirthin, beziehen, der Page sogar Briefe, wahrscheinlich kupplerischen Inhalts, von derselben an Alcibiades und an Timon zu besorgen hat, während weder vorher noch nachher von dieser Person weiter die Rede ist. Es ist sehr wahrscheinlich,

dass in dem Drama des Vorgängers diese Bordellwirthin wirklich auftrat, und dass Shakspere die betreffenden Scenen strich, um für andre Dinge Raum zu gewinnen. Vielleicht stand sie mit der Phrynia und Timandra in Verbindung, welche in Begleitung ihres Freundes Alcibiades im vierten Act erscheinen, ohne dass, was Shakspere gewiss nicht unterlassen hätte, vorher auf deren Erscheinung vorbereitend hingedeutet wäre. — Nach dem Weggehen des Narren, des Pagen und des Apemantus, das eben so unmotivirt erfolgt, wie vorher ihr Auftreten, kehren denn Timon und Flavius zurück und nehmen ihr Gespräch ungefähr an demselben Punkte wieder auf, wo sie es vorher fallen liessen. — Dafür ist der Rest dieser Scene aber unzweifelhaft von Shakspere's Meisterhand. Die beiden Charaktere des Herrn und des Haushofmeisters in ihrem Verhältnisse zu einander zeichnen so scharf umrissen sich ab, wie nirgendwo vorher. Die Rede strömt gewaltig und leicht zugleich dahin, und der Vers zeigt alle die dramatisch lebendige Mannigfaltigkeit, den kräftigen Schwung und Wohllaut, welche ihn in Shakspere's mittlerer Periode charakterisirten. — Sollten wir in dieser Scene noch Etwas als besonders Shakspere'sch hervorheben, so wäre es die drastische Schilderung, welche Flavius von den Ausflüchten der von ihm um ein Darlehn angegangenen Senatoren entwirft und Timon's antwortender Ausruf: *You gods, reward them!* worauf er doch in seiner sanguinischen Zuversicht und Freundlichkeit alsbald dem bekümmerten treuen Flavius seinen eigenen unerschütterten guten Muth einzuflössen sucht. — Freilich lässt Shakspere dabei ausser Acht, dass nach der Darstellung des Vorgängers Timon von denselben Senatoren, die er hier, als geschähe es zum ersten Mal, um ein Darlehn von tausend Pfund ansprechen lässt, bereits um die Erstattung früher ihm geliehener bedeutender Summen gemahnt war. — Der parenthetische Zusatz, die Senatoren betreffend,

> *(Of whom, even to the state's best health, I have*
> *Deserved this hearing)*

deutet vorbereitend in Shakspere's Weise auf ein bisher nicht berührtes Moment hin, das erst später im Drama zu voller Geltung

gelangen soll. — Die Schlusscouplets des Actes in ihrer ungefügen, durch den Reim offenbar genirten Ausdrucksweise scheint Shakspere von dem Vorgänger entlehnt oder stehen gelassen zu haben.

A. III. Sc. 1. Die erste Scene ist von dem Vorgänger und zwar in dessen bester Manier, wie überhaupt sein dramatisches Geschick sich gerade am vortheilhaftesten beurkundet in der Nüancirung und Steigerung, mit welcher in den drei ersten Scenen dieses Actes nach der Reihe die drei falschen Freunde dem Gesuche Timon's um eine Anleihe in verschiedener Weise ausweichen. Nur ist die Komik, die dabei zum Vorschein kommt, nicht gerade die Shakspere'sche; sie erinnert vielmehr an die Art Ben Jonson's und seiner Schule. Am wenigsten Shakspere'sch sind die der Prosa des Dialogs angeflickten Epiloge in schlecht gebauten Jamben, in denen moralische Nutzanwendungen und Betrachtungen voll von schwächlichem Pathos über die niedrige Gesinnung der Freunde Timon's angestellt und den abgewiesenen Dienern oder auch einem unparteiischen Dritten in den Mund gelegt werden.

A. III. Sc. 2. Das Ebenbemerkte gilt auch von dieser Scene. Um einen Interlocutor für den Lucius zu beschaffen, lässt der Vorgänger ungeschickt und unmotivirt genug drei Fremde, d. h. drei Nicht-Athener, auftreten, wo Shakspere sich füglich mit Einem begnügt haben würde. — Die Rede des ersten Fremden nach Lucius' Abgange mag Shakspere mit einigen Versen ausgestattet haben, etwa von da an, wo es heisst:

Timon's money
Has paid his men their wages: he ne'er drinks
But Timon's silver treads upon his lips. etc.

Nur vergass Shakspere auch an dieser Stelle, dass nach der Darstellung des Vorgängers der erste Fremde am Anfang derselben Scene von dem Verhältnisse des Lucius zu Timon noch nichts Näheres wusste und nun plötzlich darüber die genaueste Detailkenntniss — man sieht nicht recht woher gewonnen — an den Tag legt.

A. III. Sc. 3. Dass dem Vorgänger die Prosa immer noch besser gelingt als der Vers, beweist u. A. diese Scene, die in ihrer ganzen metrischen Verwahrlosung Shakspere hat stehen lassen, ohne etwas daran zu ändern oder hinzuzuthun. — Sehr weit hergeholt und ganz gegen Shakspere's Manier gleichsam bei den Haaren herbeigeschleppt erscheint in der kurzen Prosarede des Dieners die Anspielung auf die Maasslosigkeiten eines kirchlich politischen Fanatismus, wie sie allerdings in jener Zeit auch in England häufig genug waren: *like those that, under hot ardent zeal, would set whole realms on fire.* — Merkwürdig ist auch, mit welchen trivialen und geschmacklosen Reimsprüchen der Vorgänger überall seine Reden in der Mitte ausstattet und seine Scenen am Schlusse verziert; so z. B. die Schlussverse dieser Scene:

And this is all a liberal course allows;
Who cannot keep his wealth must keep his house.

So auch die der vorhergehenden:

Men must learn now with pity to dispense:
For policy sits above conscience.

Wie hat man nur jemals derlei flaches Gereimsel für shakspere'sch halten können?

A. III. Sc. 4. Shakspere's Hand wird in dieser Scene erst mit dem Auftreten Timon's sichtbar. Was diesem vorhergeht, charakterisirt sich als eine Arbeit des Vorgängers schon durch die ungeschickte Wiederholung derselben Situation, welche in einer früheren Scene (A. II. Sc. 2) bereits vorgeführt war: der Zusammenfluss und Zudrang der verschiedenen Diener, welche in ungestümen Mahnungen die Geldforderungen ihrer wucherischen Herren bei Timon und seinem Haushofmeister geltend machen. Der erste Theil dieser Scene erscheint um so überflüssiger, als Timon ja nicht durch diese wiederholte Behelligung von Seiten seiner Gläubiger, sondern durch den so bitter und tief von ihm empfundenen Undank seiner falschen Freunde auf den Gedanken gebracht wird, noch einmal Einladungen zu einem glänzenden Gastmahl ergehen zu

lassen. Solcher Mangel an Ebenmaass und Folgerichtigkeit in der Construction der Scenenreihe ist eher dem Vorgänger als unserm Dichter zuzurechnen. — Die Verse, welche Timon selbst in dieser Scene spricht, tragen jedoch ein entschieden Shakspere'sches Gepräge, das nur an einer Stelle in der Folio etwas verwischt ist:

So fitly? Go, bid all my friends again,
Lucius, Lucullus, and Sempronius, Vllorxa: all;
I'll once more feast the ruscals.
Flav. *O my lord!*

Man könnte vermuthen, dass das fabelhafte Wort *Vllorxa* als der Name eines Timon'schen Freundes durch ein Versehen aus der Arbeit des Vorgängers in diese gewiss Shakspere'schen Verse gerathen sei, wenn es nicht doch wahrscheinlicher wäre, dass in der Handschrift das darunter stehende *O my lord* verkehrt hieher gesetzt und dann durch ein halbes Ausstreichen unleserlich geworden sein mochte. — Der Name *Ventidius,* den man hier hat muthmaassen wollen, würde den Vers stören und wäre auch schwerlich *Vllorxa* gelesen worden.

A. III. Sc. 5. Die unshakspere'schen Eigenthümlichkeiten des Vorgängers erscheinen vielleicht in keiner Scene so evident wie in dieser, welche mit dem Helden des Dramas und dessen Angelegenheiten nicht das Mindeste zu schaffen hat. Unshakspere'sch ist zunächst die Form: der Blankvers, der in der That oft nur ein scheinbarer Blankvers, vergebens von den Herausgebern in das Schema eines wirklichen eingezwängt ist: vermischt mit Halbversen und mit Reimpaaren, welche, meistens mit einer Sentenz, jede längere Rede und Gegenrede abschliessen. Unshakspere'sch ist aber noch mehr der Inhalt. Die ganze Scene dreht sich um das Schicksal eines namenlosen Unbekannten, von dem weder vorher in dem Stücke die Rede war noch weiterhin die Rede sein wird. Derselbe ist zum Tode verurtheilt, weil er einen Gegner im Zweikampf erlegt hat; und Alcibiades als der Freund des verurtheilten Raufboldes und Trunkenboldes — denn als solcher wird er charakterisirt — fleht vergebens den Athenischen Senat um die Begnadigung des Delin-

quenten an. Empört durch die schnöde Zurückweisung, die er erfährt, wirft der Feldherr den Senatoren ihre Wuchergeschäfte vor und zieht mit solchen Recriminationen sich selbst die Strafe der Verbannung zu, worauf er rasch entschlossen ist, seine ohnehin missvergnügten Truppen als ein echter Condottiere nunmehr gegen die Stadt zu verwenden, in deren Dienste er sie bisher geführt. — Umsonst wird man sich im ganzen Bereiche des Shakspere'schen Dramas nach einer Scene umsehen, die so unvermittelt zwischen andere eingeschoben dastände, wie diese; da gerade darin das Wesen der Kunst Shakspere's besteht, jede folgende Scene aus einer vorhergehenden gleichsam organisch hervorwachsen zu lassen und in das Gewebe des Dramas keinen neuen Faden einzuschlagen, der sich nicht alsbald fest mit einem früher eingeschlagenen verschlänge. Hier aber laufen die Angelegenheiten des Alcibiades zwar parallel mit denen des Timon, aber sie berühren einander nirgend, wenn man nicht etwa das als eine Berührung gelten lassen will, dass später Alcibiades auf seinem im eignen Interesse unternommenen Feldzug gegen Athen bei seinem alten Freunde und nunmehrigen Menschenhasser Timon in dessen Einöde vorspricht, ihn zur Betheiligung an der Expedition auffordert, aber, kurz von ihm abgewiesen, unverrichteter Sache wieder abzieht. Der Zweck, den der Vorgänger mit der ungeschickten Einschiebung dieser Scene verband, lässt sich allerdings leicht vermuthen: das feindliche Auftreten des Alcibiades gegen seine Vaterstadt sollte motivirt und damit die Nemesis über Athen herbeigeführt werden. Die Nemesis für was? Entweder wegen der Wuchergeschäfte im Allgemeinen, die der Senat betreibt, oder weil diese Wuchergeschäfte — vielmehr eigne Verschwendung — den Timon in's Unglück und in ein freiwilliges Exil gestürzt, ihn aus einem blinden Menschenfreunde zu einem ebenso blinden Menschenfeinde umgewandelt haben. Freilich kommt diese Nemesis, welche die Athener durch das Werkzeug des Alcibiades züchtigt, als Genugthuung für Timon selbst zu spät, da er mittlerweile — man sieht nicht recht, wann, wie und wo — Todes verblichen ist. — Es bedarf nur dieser Aufzählung von Incidenzpunkten und Momenten, die wir theilweise hier anticipiren,

um uns inne werden zu lassen, dass in solcher dramatischen, oder undramatischen, Construction oder Confusion, keine Ader von Shakspere's Dramatik zu finden ist. — Schliesslich sei noch bemerkt, dass, auch in dieser Scene, namentlich in den gereimten Versen, der Vorgänger an derselben Unklarheit und Schiefheit des Ausdrucks leidet, die oft nur ahnen lässt, was er gemeint hat, die aber eine deutlichere, sichere Interpretation kaum gestattet. So wenn Alcibiades von seinem rauflustigen Freunde aussagt:

He did behave his anger, ere 't was spent,
As if he had but prov'd an argument.

Und die Schlussverse aus dem Monolog des Alcibiades:

'Tis honour with most lands to be at odds;
Soldiers should brook as little wrong as gods.

A. III. Sc. 6. Die Bankettscene bildet den Culminationspunkt des Dramas. Dennoch hat Shakspere den ersten in Prosa abgefassten Theil derselben unverändert von dem Vorgänger entlehnt und auch den Uebelstand unverbessert gelassen, dass die einzelnen Freunde Timon's hier nicht mehr, wie in den vorigen Scenen, namhaft gemacht werden, während es doch keinem Zweifel unterliegt, dass, der früheren Weisung Timon's an den Haushofmeister gemäss, jedenfalls Lucius, Lucullus und Sempronius, wahrscheinlich auch Ventidius, unter den eingeladenen Gästen sich befinden. Shakspere's Hand lässt sich erst spüren mit dem Blankvers der gewaltigen Strafreden Timon's und hört auch damit auf, so dass das Schlussgespräch der verstörten Gäste, die nach ihren verlorenen Sachen suchen, wieder dem Vorgänger zuzuschreiben ist. — Die letzten Zeilen dieses Actes, von der Hand des Vorgängers also:

I feel 't upon my bones,
One day he gives us diamonds, next day stones

lassen allerdings vermuthen, falls der Sinn nicht theilweise figürlich zu fassen ist, dass in dem Drama des Vorgängers, wie in dem von Dyce publicirten, oben erwähnten Schauspiel, der Wirth den Gästen

die in den Schüsseln liegenden Steine an die Köpfe wirft, während bei Shakspere Timon ihnen das warme Wasser in's Gesicht spritzt. Wenigstens muss man das nach dem Wortlaute des Textes schliessen, denn die betreffenden Bühnenweisungen: *The dishes uncovered are full of warm water. — Throwing water in their faces. — Throws the dishes at them* sind erst von den späteren Herausgebern zur Erläuterung hinzugefügt und stehen noch nicht in der Folioausgabe.

A. IV. Sc. 1. Erst hier, kann man sagen, beginnt ein lebendigeres Interesse, ein energischeres Eingreifen Shakspere's, der bis dahin dem fremden Drama nur eine fragmentarische und vorübergehende Betheiligung hatte angedeihen lassen. Timon, der Menschenfeind, mochte unserem Dichter zur dramatischen Behandlung ungleich anziehender und fesselnder erscheinen als Timon, der leichtlebige, gastfreie Allerweltsfreund; und wenngleich Shakspere auch den letztern, wie wir in der Analyse der vorhergehenden Acte und Scenen sahen, mit einzelnen charakteristischen Zügen ausgestattet, so hat er sein ganzes erschütterndes Pathos, seine ganze psychologische Meisterschaft und Gedankenfülle erst auf den Misanthropen verwenden mögen, der, mit wahrhaft zermalmenden Verwünschungen auf das verhasste undankbare Athen den letzten Blick werfend, sich vor der gesammten Menschheit und ihren ungeheuren Freveln in seine Einöde zurückzieht. — Von den Verfluchungen, die Timon in diesem prachtvollen Monologe ausstösst, hatte der Vorgänger wohl schon Einiges (A. III. Sc. 6) in Timon's letztem Tischgebet anticipirt, was Shakspere denn unbekümmert stehen liess; aber wer diese schwächliche, in gesuchten Antithesen stolpernde Prosa mit jenem voll und mächtig dahinströmenden Blankvers zusammenstellt, der wird deutlich genug die Kluft ermessen, welche die mässige, untergeordnete poetische Begabung des einen Dichters von der überlegenen, hinreissenden Gewalt des andern trennt.

A. IV. Sc. 2. In dieser Scene scheiden sich die Shakspere'schen Elemente von den unshakspere'schen so scharf wie kaum irgendwo sonst. Bis zu dem Weggange der Diener gehört Alles unserm Dichter an, der, so kurz die Scene ist, hier die rührendsten Töne sanfter Wehmuth anzuschlagen weiss, als eine Ruhepause

gleichsam inmitten der wilden, selbstzerfleischenden Leidenschaften des Menschenhasses, welche die vorhergehende Scene wie die folgende durchstürmen. — Der Monolog des Flavius dagegen nach der Verabschiedung seiner bisherigen Hausgenossen trägt wieder alle Kennzeichen des Vorgängers an sich: die moralischen Gemeinplätze, deren Trivialität durch den Reim noch mehr hervorgehoben wird unter den übrigen reimlosen, holprichten oder unvollständigen Versen; der schiefe und unklare Ausdruck, der den Sinn oft mehr versteckt als offenbart; endlich der Mangel an Folgerichtigkeit im Raisonnement und der schroffe und unvermittelte Uebergang von müssigem Sentenzenkram zu sachlichen Aeusserungen, die mit dem Fortschreiten der Handlung in Verbindung stehen und auf kommende Ereignisse hinweisen sollen.

A. IV. Sc. 3. *Enter Timon in the Woods* lautet in der Folioausgabe, welche sonst so selten die Localität bezeichnet, die Ueberschrift dieser Scene. Wir haben hier eine lockere Aneinanderreihung mehrerer Scenen, durch kein anderes inneres Band verknüpft als durch die fast ununterbrochene Anwesenheit Timon's, der nach einander die verschiedenen Ansprachen wechselnder Besucher abfertigt. Der kunstlose Plan rührt von dem Vorgänger her und ist, wie wir sehen werden, von Shakspere nicht verbessert worden, eher vielleicht durch die eingefügten Zuthaten in Verwirrung gebracht. Der erste Monolog ist in seiner jetzigen Gestalt durchaus Shakspere's Werk, muss aber auf einen ähnlichen des Vorgängers basirt sein; denn die darin vorkommenden Motive, dass Timon nach Wurzeln gräbt und dafür Gold in der Erde findet, bietet weder Paynter's *Palace of Pleasure* noch North's Plutarch, sondern lediglich Lucian, den wohl der klassisch gebildete Vorgänger, nicht aber Shakspere gekannt haben mag. — Auch der folgenden Scene, unzweifelhaft vom echtesten Shakspere'schen Gepräge von Anfang bis zu Ende, muss eine äusserlich entsprechende des Vorgängers zum Grunde gelegen haben. In einer selbständigen Arbeit würde Shakspere kaum die Unschicklichkeit begangen haben, den Feldherrn Alcibiades, in kriegerischem Aufzuge, mit Trommeln und Pfeifen, zugleich in der mehr als zweideutigen Begleitung der Buhlerinnen Phrynia und Timandra

auftreten zu lassen. Noch weniger ist es Shakspere's Art, seine Personen dem Publicum vorzuführen, ohne vor ihrer Erscheinung schon darauf vorzubereiten und sie ausdrücklich namhaft zu machen. — Auch im Einzelnen hat Shakspere manche Incongruenzen von dem Vorgänger mit hinübergenommen: so die kurzen prosaischen Zwischenreden, deren niedriger und dabei doch gesuchter Ton wenig passen will zu dem Pathos der wirklich Shakspere'schen Reden im Blankvers, die, im Ton energischer Entrüstung, hier einmal die Juvenalische Seite des vielseitigsten Dichters hervorkehren. — Auch die vorkommenden Widersprüche dürfen wir wohl getrost auf Rechnung des Vorgängers setzen. Alcibiades, der ehemals mit Timon so innig Befreundete, erkennt ihn zuerst nicht wieder in der gewaltigen Veränderung, die äusserlich und innerlich mit ihm vorgegangen ist; und als er ihn erkannt hat, weiss er doch nichts von den Schicksalen, welche mittlerweile seinen alten Freund betroffen haben:

I know thee well,
But in thy fortunes am unlearn'd and strange

sagt er; aber bald darauf zeigt er sich in diesen Schicksalen Timon's doch sehr wohl bewandert:

I have heard and grieved,
How cursed Athens, mindless of thy worth,
Forgetting thy great deeds, when neighbour states,
But for thy sword and fortune, trod upon them —

Dieser Charakter eines grossen, um seine Vaterstadt mit Gut und Blut hochverdienten Patrioten wird erst hier dem Timon geliehen, offenbar im Hinblick auf die spätere Katastrophe, wo Alcibiades plötzlich nicht mehr als der Rächer seiner eigenen Schmach, oder seines namenlosen vom Senat zum Tode verurtheilten Freundes, sondern als der Rächer der dem Timon widerfahrenen Unbill erscheinen soll, freilich in einer höchst gezwungenen, inconsequenten Combination. Hätte Shakspere den Plan zu diesem Drama gemacht, gewiss würden wir nicht erst jetzt, so beiläufig und unbestimmt,

von den ehemaligen kriegerischen Verdiensten Timon's zu hören bekommen. — Der folgende zweite Monolog des Misanthropen ist eben so echt shakspere'sch wie der Dialog zwischen Timon und Apemantus, so weit nämlich darin der Blankvers reicht. Shakspere's überlegene Kunst offenbart sich in der pathetisch prägnanten Darlegung seines philosophischen Tiefsinns, mit welchem er die auf den ersten Anblick jetzt so wahlverwandt erscheinenden Charaktere des Misanthropen und des Cynikers scharf unterscheidet. In schneidendem Contraste mit dieser Partie, die unbedingt zu den glänzendsten Stil- und Versproben unsers Dichters zu zählen ist, steht denn freilich die vom Vorgänger entlehnte prosaische Fortsetzung des Dialogs, der am Ende in eine ganz gemeine Schimpferei zwischen den beiden Menschenfeinden ausartet. Die einzige Zeile, die für den Vorgänger fast zu prägnant klingt:

I am sorry I shall lose a stone by thee

mag Shakspere hinzugefügt haben. — Von dem Monologe, den Timon spricht, als er den Apemantus schon weggegangen wähnt, kann unserm Dichter nur die glänzende Apostrophe an das Gold angehören, die allerdings in jedem Zuge Shakspere's Hand verräth. Aber die vorangehenden, mit dem folgenden in keinem ersichtlichen Zusammenhange stehenden Verse zeigen schon durch die Reimverse:

make thine epitaph,
That death in me at others' lives may laugh

in ihrer platten Manier deutlich genug das Fabrikat des Vorgängers, der hier, etwas vor der Zeit, den Timon schon an die Bestellung seines Grabes und an die Anfertigung seiner Grabschrift denken lässt. Der Vorgänger hatte, scheint es, gar zu grosse Eile, die betreffenden Notizen aus Plutarch und Paynter schon hier, wenigstens andeutungsweise, zu verwerthen. — Eine ähnliche Ungeschicklichkeit, die Shakspere stehen liess, beging der Vorgänger darin, dass er den Apemantus abtreten lässt, mit der ausgesprochenen Absicht, Timon's Goldreichthum in der Stadt zu verrathen und ihm dadurch alle Welt auf den Hals zu hetzen. Apemantus muss

diese Absicht mit einer an Hexerei grenzenden Geschwindigkeit ausführen; denn kaum ist er fort, so treten auch schon die Diebe auf, herbeigelockt, wie sie sagen, durch das allgemein verbreitete Gerücht von Timon's Reichthum. — Zu dem sich nun entspinnenden Gespräch hat Shakspere die im besten Blankvers abgefassten Reden geliefert, in denen Timon mit beissender Ironie die Diebe auffordert, bei ihrem Diebeshandwerk, als einer durch die angesehensten Vorbilder völlig gerechtfertigten Profession, auch fernerhin zu bleiben; in ähnlicher Weise wie er vorher die galanten Damen, Phrynia und Timandra, ermahnt hatte, ihr Geschäft fortzusetzen. Die kurzen Wechselreden der Diebe in Prosa, welche diese beredte Apologie des Diebstahls einfassen, mögen von dem Vorgänger stammen, höchstens von Shakspere hie und da interpolirt sein. So sieht das Schlusswort: *Let us first see peace in Athens; there is no time so miserable, but a man may be true* ganz unserm Dichter ähnlich. — Der folgende Monolog des treuen, seinen verarmten Herrn aufsuchenden Haushofmeisters schliesst sich in Form und Inhalt an einen früheren desselben an (A. IV. Sc. 2) und trägt die dort schon charakterisirten Merkmale einer Arbeit des Vorgängers in solcher Uebereinstimmung an sich, dass es hier genügt, darauf nur hinzuweisen. — Auch in dem Gespräche des Flavius mit dem Timon treten diese Merkmale stellenweise unverkennbar hervor, wie z. B. in jenen ebenso mangelhaft construirten wie skandirten und gereimten Versen:

and believe it,
My most honour'd lord,
For any benefit that points to me,
Either in hope, or present, I'd exchange
For this one wish — that you had power and wealth
To requite me by making rich yourself.

Die Reden Timon's hat Shakspere hier allerdings stark überarbeitet, wenn er auch nicht alle Spuren seines Vorgängers hat verwischen mögen. So muss z. B. die Stelle: *What! dost thou weep?* u. s. w. bis zu der gar nicht hieher passenden, nur des Reims wegen angebrachten Sentenz:

Pity's sleeping:
Strange times that weep with laughing, not with weeping

von dem Vorgänger herrühren. Dass Timon behauptet, er liebe den Flavius, weil er ihn wegen seiner Thränen für ein Weib hält, widerspricht gänzlich dem hinlänglich vorher ausgesprochenen Charakter des Misanthropen, der alle Menschen ohne Unterschied, Männer und Weiber, gleich bitter hasst. Darüber vergleiche man nur die Scene der Phrynia und Timandra und die vorhergehenden Monologe, welche über diesen Punkt keinen Zweifel lassen.

A. V. Sc. 1. Die Eintheilung in Acte und Scenen findet sich, wie schon bemerkt ist, nicht in der Folioausgabe, sondern ist erst von Rowe (1709) bewerkstelligt. Im Sinne des Dichters hätte diese erste Scene des fünften Actes noch mit zu dem vierten Act gezogen werden müssen, mit dem sie inhaltlich zusammenhängt; doch ist es aus Gründen der Convenienz misslich, von der einmal überlieferten Anordnung abzuweichen. — Die beiden hier Auftretenden, den Maler und den Poeten, hatte schon Apemantus (A. IV. Sc. 3) herankommen sehen: *Yonder comes a poet and a painter,* sagt er in dem prosaischen, also von dem Vorgänger herrührenden Theil seines Dialogs mit Timon. Wenn nun demungeachtet die beiden alten Parasiten erst jetzt erscheinen, nach den Gesprächen Timon's mit den Banditen und mit dem Haushofmeister, so liegt allerdings der Gedanke nahe, dass Shakspere's Interpolationen solche Incongruenz veranlasst haben. Indess wird dieselbe füglich doch der Gedankenlosigkeit oder Nachlässigkeit des Vorgängers zuzuschreiben sein, wenn wir lesen, dass der Maler unter den von Timon mit Gold Beschenkten neben Phrynia und Timandra auch die Banditen — hier euphemistisch *poor straggling soldiers* genannt — und den Haushofmeister anführt. — Uebrigens gehört der in Prosa verfasste Anfang dieser Scene dem Vorgänger an, und auch die sich daran schliessenden gereimten Sentenzen, trivial und manierirt zugleich, unparteiisch zwischen die beiden Parasiten, den Maler und den Poeten vertheilt, sind ganz im bekannten Stil des Vorgängers gehalten. — Shakspere's Hand wird erst sichtbar mit den Worten:

What a god's gold etc. und bleibt sichtbar bis zum Schluss der Scene. — Die so nachdrücklich wiederholte Anrede an die Beiden: *two honest men — you that are honest — Most honest men! — You are honest men,* dieses sogar zweimal in derselben Rede — *Good honest men — my honest-natured friends* — sind ein echt Shakspere'sches Seitenstück zu dem wiederholten *honorable men* in der Rede des Antonius in *Julius Cäsar.* — Wenn Timon am Schlusse zu dem Maler sagt: *You have work for me, there's payment: hence!* so ist anzunehmen, dass er das vorhergehende Gespräch der Beiden von seiner Höhle aus belauscht hat; denn gegen Timon selber hat der Maler noch nichts von seiner Absicht verlauten lassen, ihm ein Gemälde zu dediciren. Widrigenfalls läge auch hier eine Discrepanz zwischen dem Vorgänger als dem Urheber des ersten Theils der Scene und zwischen Shakspere als dem Verfasser des zweiten Theils derselben vor.

A. V. Sc. 2. Mittlerweile hat Alcibiades mit seinem herrlichen Kriegsheere Athen zu bedrohen angefangen, und der Senat in seiner Bedrängniss hat zwei Mitglieder an den Timon abgesandt, um ihn zur Rückkehr und zur Uebernahme des Feldherrnamtes als Vertheidiger seiner Vaterstadt zu überreden. Flavius, mit Timon's Aufenthaltsort bekannt, dient dabei den abgesandten Bittstellern als Führer. — So unzweifelhaft diese Scene von Shakspere ist, so gewiss ist es, dass er auch diese ganz nach der Schablone des Vorgängers arbeitete. Dahin gehört u. A. die aus Paynter und Plutarch entlehnte und hier etwas gezwungen eingeflochtene Anekdote von dem Baum, an dem sich die lusttragenden Athener aufzuhängen eilen mögen, ehe Timon ihn abhaut. Bei der Verwendung dieser Anekdote für das Drama sind aber zwei wesentliche Züge verwischt, die ihr erst das rechte Apropos geben. Nach Plutarch's und Paynter's Darstellung stand Timon's Feigenbaum nicht in der Einöde, sondern, dem Mittelpunkte des Verkehrs ziemlich nahe, in einem Garten neben Timon's Hause, weshalb denn auch schon viele lebenssatte Athenische Bürger sich daran aufgehängt hatten. Als nun Timon, erzählen Plutarch und Paynter, um ein neues Gebäude aufzuführen, diesen Baum fällen wollte, ging er auf den öffentlichen Markt in

Athen und richtete dort von der Rednerbühne herab an seine Landsleute die Aufforderung, die er im Drama nur gelegentlich und beiläufig den beiden Senatoren überträgt. — Wie unser Dichter diese Anekdote in einer nicht recht passenden Anwendung dem Vorgänger entlehnt hat, so auch die, hier schon zum zweiten Mal auftauchende Hinweisung, in Timon's Munde, auf seine Grabschrift: *And let my grave-stone be your oracle.* In dieser Fassung sieht es fast aus, als ob Timon sich bei lebendigem Leibe begraben lassen wolle, lediglich um seinen Mitbürgern bald den Genuss zu verschaffen, sein Epitaph zu lesen. Solche Naivetät ist wohl weniger unserm Dichter zuzutrauen, als dem Vorgänger, der denn auch die lächerlich pomphaften Schlussreime zu Timon's letzter Rede geliefert haben mag:

Lips, let sour words go by, and language end:
What is amiss, plague and infection mend!
Graves only be men's works, and death their gain!
Sun, hide thy beams! Timon has done his reign.

A. V. Sc. 3 Zwischen der vorigen Scene und dieser muss Timon's Tod erfolgt sein, ob aus heiler Haut oder durch Selbstmord — darüber lässt uns der Vorgänger ganz im Dunkel; und auch Shakspere findet sich nicht gemüssigt, uns darüber aufzuklären, was er doch in einem von ihm selber von Anfang bis zu Ende verfassten Drama schwerlich unterlassen haben würde. Um aber die Hauptfigur nicht ganz spurlos aus einem Drama verschwinden zu lassen, das doch deren Namen führt, wird Timon in den folgenden Scenen, in denen freilich andere Interessen verhandelt werden, wenigstens erwähnt. So erfahren wir aus dieser dritten Scene, dass nicht nur der Athenische Senat in seiner Bedrängniss sich um Timon's Beistand bemüht, sondern dass auch Alcibiades, der vorher (A. IV. Sc. 3) so schnöde von dem Misanthropen Abgewiesene, dessen Allianz auf's Neue eifrig nachsucht. Was den Alcibiades jetzt, da er im Begriffe steht, als Sieger in Athen einzuziehen, veranlassen konnte, sich noch einmal um die Bundesgenossenschaft Timon's zu bewerben, der doch ursprünglich den Händeln des Alcibiades fremd war und auch später damit nichts zu schaffen haben

wollte — das zu motiviren, hat der Vorgänger verschmäht und Shakspere wenigstens nicht nachgeholt.

A. V. Sc. 4. *Enter a Souldier in the Woods, seeking Timon* lautet in der Folioausgabe die Ueberschrift dieser Scene, welche in ihrer seltsam confusen Haltung hinlänglich beurkundet, dass sie so wenig wie die vorige von Shakspere herrühren kann. Der Soldat, d. h. der von Alcibiades abgesandte Bote (vgl. A. V. Sc. 3) sucht Timon in seiner Höhle in den Wäldern, findet aber an dem ihm beschriebenen Platze, also jedenfalls unfern dieser Höhle, nur dessen Grab. Schon das steht im Widerspruch mit dem, was Timon selber vorher von seinem Grabe ausgesagt hatte, und was nachher derselbe Soldat bestätigt: dass Timon's Grab nämlich dicht am Meeresufer liege, wo es von der Flut einmal täglich bespült werde. Noch seltsamer aber erscheint es, dass der Soldat von der Grabschrift, die er selber nicht entziffern kann, rasch entschlossen einen Wachsabdruck mitnimmt, damit Alcibiades, der trotz seiner Jugend schon sehr gut lesen könne *(Our captain hath in every figure skill — An aged interpreter, though young in days)*, sie studire und daraus Timon's letzte Schicksale erfahre. Auf solche verzweifelte Auskunftsmittel gerieth aber der Vorgänger, weil die famose Grabschrift hier noch nicht gelesen werden durfte, sondern für den Schluss des Dramas, gleichsam zur Krönung des Gebäudes, aufgespart werden sollte. Da der Soldat füglich nicht den ganzen schweren Grabstein aufheben und mitschleppen kann, so ist er wenigstens mit dem nöthigen Wachsapparat versehen, um einen Abdruk von dem Epitaph, das Timon vor seinem mysteriösen Ende zierlich in den Stein gemeisselt haben muss, für den Alcibiades mit nach Athen zu nehmen! — Wir dürfen wohl zu Shakspere das Vertrauen hegen, dass er die Sache geschickter anzulegen gewusst haben würde, falls er sich überhaupt mit dieser Partie des Dramas befasst hätte. — Die weitere Frage, woher der des Lesens unkundige Soldat denn ohne Weiteres schliessen dürfe, dass das von ihm erblickte Grab Timon's Grab sei, welches, in Ermangelung menschlicher Wesen, ein Thier ihm errichtet habe, — diese Frage lassen wir füglich auf sich beruhen, als die geringere Unwahrscheinlichkeit neben der grösseren.

— Die Schwierigkeit wird auch nicht gehoben durch Staunton's höchst gezwungene Erklärung des betreffenden Passus. Ihm zufolge hätten wir es mit zwei Inschriften zu thun: mit einer, die der Soldat lesen kann und auch wirklich liest:

»*Timon is dead! — who hath outstretch'd his span, —*
Some beast — read this; there does not live a man!«

und mit einer zweiten Inschrift, die dem Soldaten unverständlich ist — Staunton meint, weil in einer fremden Sprache geschrieben — und die er deshalb in Wachsabdruck mitnimmt, damit Alcibiades sie lese und übersetze.

A. V. Sc. 5. Die Schlussscene ist, bis zum Auftreten des Soldaten, von der Hand Shakspere's, jedoch abermals in getreuer Copie des Vorgängers. Alcibiades erscheint vor den Mauern Athens und liest den auf den Mauern sichtbar werdenden Senatoren derbe den Text wegen ihrer Sittenlosigkeit. Hoffentlich hält er diese moralische Standrede nicht in der Begleitung seiner Adjutantinnen Phrynia und Timandra! Die Senatoren beschwichtigen den ergrimmten Feldherrn und strengen Sittenprediger durch demüthiges Flehen, durch die Zusage einer vollen Genugthuung und durch die allerdings seltsam klingende Versicherung, Alcibiades' ehemalige Gegner, die ihn in's Exil geschickt, seien unterdess aus Scham gestorben! — Zugleich wird, da das Drama doch *Timon of Athens,* nicht *Alcibiades of Athens* betitelt ist, zweimal, nicht ohne einige Beeinträchtigung des Zusammenhanges, Timon und das ihm widerfahrene Unrecht kurz erwähnt. Welche Unbill aber die Stadt Athen und ihr Senat als solche sich gegen Timon haben zu Schulden kommen lassen, das erhellt aus dem Verlaufe des Schauspiels nicht. Nur über den Undank seiner Freunde, also eine reine Privatangelegenheit, hatte sich Timon zu beklagen, als er freiwillig der Stadt den Rücken kehrte, während Alcibiades allerdings ausdrücklich verbannt wurde, aber, wie wir uns erinnern, nicht um Timon, sondern wegen eines andern ungenannten und nachher nicht wieder erwähnten Freundes, dessen Vertheidigung er vor dem Senat mit soldatischer Rücksichtslosigkeit geführt hatte. — Der Schluss des Dramas ist

wieder von dem Vorgänger. Der Soldat kommt mit dem Wachsabdruck der famosen Grabschrift, welche dann endlich durch den Mund des Alcibiades zur Kenntniss des längst darauf gespannten Publicums gelangt. Sie befriedigt schwerlich die lange genährten Erwartungen, so sehr auch Alcibiades selber von ihr erbaut scheint. *These well express in thee thy latter spirits,* sagt er, und merkt nicht, dass die Grabschrift sehr ungeschickt zusammengefügt ist aus zwei in North's Plutarch mitgetheilten Grabschriften, einer von Timon selbst verfassten, und einer anderen des Dichters Callimachos. Die beiden Grabschriften, aus denen der Vorgänger, ohne seine Quelle genauer anzusehen, eine einzige macht, widersprechen sogar einander: die erste verbietet, nach dem Namen des Begrabenen zu forschen *(Seek not my name* etc.), und die andre nennt diesen Namen von vornherein *(Here lie I Timon* etc.). — Die letzten Reimverse, mit denen Alcibiades das Drama schliesst, zeigen in ihren geschmacklosen Antithesen und Metaphern noch einmal recht auffallend den Typus des Vorgängers:

Make war breed peace, make peace stint war, make each
Prescribe to other, as eachother's leech.

Demnach soll also der Krieg den Frieden, und umgekehrt der Friede den Krieg in die Kur nehmen! —

Es wird kaum nöthig sein, dieser eingehenden und ausführlichen Analyse noch ein besonderes Resumé beizufügen. Sie muss für sich selber beweisen, was sie beweisen soll: dass der Plan zum *Timon of Athens* weder von Shakspere entworfen, noch von ihm wesentlich modificirt, sondern im Ganzen unangetastet so gelassen ist, wie ein gleichzeitiger Anonymus ihn ersonnen und ausgeführt; ferner: dass Shakspere dieser fertigen Arbeit seines Vorgängers, ohne Rücksicht auf Zusammenhang oder einheitliche Haltung, mit Ausmerzung der entsprechenden Scenen oder Reden des Anonymus, solche Scenen oder Reden einverleibt hat, welche dem psychologischen Interesse an der Figur des Timon selber entspringen oder dienen mochten.

III.

UEBER SHAKSPERE'S PERICLES, PRINCE OF TYRE.

Für den zweiten Jahrgang unseres Jahrbuches schrieb ich eine Abhandlung über Shakspere's *Timon of Athens*, deren Tendenz es war, die Shakspere'schen Bestandtheile jenes Dramas von den nicht-Shakspere'schen zu sondern, das Verhältniss der beiden Mitarbeiter zueinander, wie es sich mir aus einer eingehenden Untersuchung ergeben zu haben schien, formell und materiell zu charakterisiren, und chronologisch, so weit das annähernd möglich war, die Entstehung beider Theile festzustellen. Dieselbe Aufgabe liegt mir nun für die Betrachtung eines anderen unserem Dichter zugeschriebenen Schauspiels vor. Wie im Timon hat auch im Pericles die Kritik längst die Arbeit zweier Verfasser neben und durcheinander zu erkennen geglaubt an der evidenten Disparität der darin zu Einem Ganzen locker verbundenen Elemente; es kommt nur darauf an, das Wie und das Wann dieser Verknüpfung und damit die Entstehung und Abfassung des ganzen Dramas näher zu bestimmen. Bei dem Versuche einer Lösung dieser Frage in Bezug auf den Pericles bin ich zunächst zwar nicht von meinen Untersuchungen und Resultaten in Betreff des Timon ausgegangen; wohl aber bin ich im Verlaufe der vorliegenden Arbeit so direct und zwingend auf jene früheren zurückgeführt worden, dass ich meine Abhandlung über den Pericles füglich als eine Fortsetzung meiner

Abhandlung über den Timon betrachten kann und auch von dem geneigten Leser so betrachtet zu sehen wünschen muss. Indem ich also, was in der vorigen Abhandlung abgedruckt steht, als bekannt voraussetze und, indem ich mir erlaube im Folgenden öfter auf einzelnes dort Gesagte zu verweisen, erspare ich mir manche Wiederholung des schon einmal Auseinandergesetzten. Da ich, wie ich hier anticipirend vorausschicken will, den ursprünglichen Verfasser des Pericles für identisch halte mit dem ursprünglichen Verfasser des Timon, da mir ferner Shakspere's Betheiligung an beiden Dramen eine mit geringen Modificationen fast gleichartige und auch gleichzeitige gewesen zu sein scheint, so mag es vollends gerechtfertigt sein, wenn ich, statt hier eine in und für sich abgeschlossene Abhandlung zu liefern, überall an jene vorhergehende anknüpfe und mich darauf beziehe.

Der Analyse des Dramas selbst muss eine Analyse des Titelblattes der ersten Quartausgabe von 1609 vorausgehen:

> *The late, And much admired Play, Called, Pericles, Prince of Tyre. With the true Relation of the whole Historie, aduentures and fortunes of the said Prince: As also. The no lesse strange and worthy accidents, in the Birth and Life, of his Daughter Mariana. As it hath been diuers and sundry times acted by his Maiesties Seruants, at the Globe on the Banckside. By William Shakespeare. Imprinted at London for Henry Gosson, and are to be sold at the signe of the Sunne in Pater-noster row, &c. 1609.*

The late — So wenig sonst die Titelblätter Shakspere'scher Quartausgaben überall für treue Wahrheiten zu nehmen sind, so liegt doch kein Grund vor, die Angabe hier zu bezweifeln, dass im Jahre 1609 der Pericles in der That ein »jüngst« oder »kürzlich« aufgeführtes Schauspiel gewesen ist. Auf die innern Merkmale, stilistische und metrische, welche für ein verhältnissmässig so spätes Datum in Shakspere's dramaturgischer Thätigkeit sprechen, werden wir bei der Betrachtung des Stückes selber zurückzukommen

haben. Hier sei nur bemerkt, dass die frühesten Notizen über die Aufführung des Pericles nicht vor das Jahr 1608 fallen, in welchem der Verleger Blount das Drama zugleich mit *Antony and Cleopatra* als einen von ihm zu publicirenden Verlagsartikel in die Register der Buchhändlergilde eintragen liess. Und doch würde von einem Schauspiel, das sich, wie wir sehen werden, einer so ausnehmenden und dabei so andauernden Gunst des Publicums erfreute, gewiss uns eine frühere, vor 1608 fallende Kunde aufbewahrt sein, falls das Stück überhaupt früher zur Aufführung gelangt wäre. Zwar enthalten die von Collier 1841 edirten *Memoirs of Edward Alleyn* in einem Garderobeninventar u. A. auch »*Spangled hose in Pericles*,« in offenbarer Beziehung auf das von Twine in seiner Novelle näher beschriebene Hochzeitscostüm unseres Helden: *The bridegrome wore on a dublet, and hosen of costly cloth of silver, garded with goldsmithes worke of the same colour — — His cap was of fine blacke velvet, all over bespangled with rubies.* — — Aber gerade diese fast wörtliche Bezugnahme muss den Verdacht erregen, dass es mit der Authenticität dieser und anderer mit dem Namen Shakspere'scher Theaterfiguren bezeichneten Garderobenstücke in dem Alleyn'schen Inventar[1]) eben so misslich bestellt sein möge, wie mit der Aechtheit so mancher anderen von Collier in den Dulwich Papers entdeckten Shakspere-Novitäten, die längst als notorische Fälschungen und Fabrikate erkannt sind. Jedenfalls reicht diese in ihrer Vereinzelung höchst verdächtige Notiz nicht aus, uns die Existenz eines Pericles, der lange vor dem unserigen auf dem Henslowe'schen Theater aufgeführt wäre und, auffallend genug, schon diesen Namen statt des traditionellen Appollonius geführt hätte, irgend wahrscheinlich zu machen.

---

[1]) Es figuriren in dem angeblich von Alleyn's Hand geschriebenen und in dem von ihm gestifteten Dulwich-College aufbewahrten Garderobenverzeichniss u. A.: *A scarlett cloke with two brode gould laces with gould buttons of the same down the side, for Leir — — A purple sattin welted with velvet and silver twist Romeos — — Henry the VIII gowne — — Blew damask cote for the Moore in Venis.* — —

And much admired Play — — Auch dass der Pericles »viel bewundert« war, ist uns hinlänglich bezeugt, zunächst durch verschiedene von Malone's Sammlerfleiss zusammengestellte Notizen. In einem 1609 erschienenen Gedichte von unbekanntem Verfasser wird Pericles vergleichsweise als ein »neues Schauspiel« bezeichnet, zu dem sich Vornehm und Gering in's Theater drängt:

As at a new play, all the rooms
Did swarm with gentles and with grooms,
So that I truly thought all these
Came to see Shore or Pericles.

In dem Prologe zu seinem 1614 gedruckten und kurz vorher von Londoner Lehrlingen auf dem Whitefriarstheater aufgeführten Lustspiel *The Hog hath lost his Pearl* wünscht der Verfasser Robert Tailor seinem Drama dasselbe Glück, das der Pericles gemacht:

And, if it prove so happy as to please,
We'll say, 'tis fortunate as Pericles.

Als im Jahre 1629 Ben Jonson seinem Verdrusse über das Fiasco seines Lustspiels *The New Inn* in einer poetischen Strafpredigt Luft machte, hielt er dem Theaterpublicum u. A. vor, dass es noch immer Geschmack finde an solchem »verschimmelten Mährchen« wie Pericles:

No doubt, some mouldy tale
Like Pericles and stale
As the shrieve's crust and nasty as his fish — —
May keep up the Play-club.

Umgekehrt führt im Jahre 1646 in seinem Gedicht *The Times Displayed in Six Sestiads* der Dichter Shepherd den Pericles als einen Beweis für Shakspere's dramatische Dichtergrösse auf.

See him, whose tragick scenes Euripides
Doth equal, and with Sophocles we may
Compare great Shakespeare; Aristophanes
Never like him his fancy could display
Witness The Prince of Tyre, his Pericles.

Bis an das Ende des siebenzehnten Jahrhunderts[1]) scheint Pericles in ungeschwächter Popularität sich auf der englischen Bühne behauptet zu haben, wie denn die Hauptrolle eine Lieblingsrolle des grossen Schauspielers Betterton war, desselben, dem Rowe die in Warwickshire gesammelten Notizen über Shakspere's Leben verdankte, die er in der Vorrede zu seiner Ausgabe der Dramen Shakspere's als ersten Versuch einer Shakspere'schen Biographie mitgetheilt hat. — Auch die wiederholten Auflagen des gedruckten Dramas beweisen, dass der Pericles eben so gern gelesen wie auf den Brettern angeschaut wurde. — Schon im Jahre 1609 erschien nicht eine, sondern, wie die Forschungen der Herausgeber der neuen *Cambridge Edition* herausgestellt haben, zwei Ausgaben des Dramas, denen dann 1611 die dritte, 1619 die vierte, 1630 die fünfte, 1635 die sechste Ausgabe folgte.

Called Pericles, Prince of Tyre etc. — — Mit diesem Namen scheint erst der Verfasser des Dramas seinen Helden benannt zu haben, der in der mittelalterlichen Sage und in den vom Dichter benutzten Quellen, bei Gower und Twine, überall Apollonius oder Apollinus heisst. Wie Steevens sehr plausibel macht, vertauschte der Dichter den ursprünglichen Namen, der in den dramatischen Blankvers sich nicht recht gefügt hätte, mit dem eines abenteuernden Helden in Sir Philip Sidney's vielgelesenem Roman Arcadia. Hätte Shakspere selber von vornherein das Drama entworfen und verfasst, so würde er, der die Arcadia gut gekannt und u. A. für die Geschichte Gloster's und seiner Söhne im *King Lear* benutzt hat, den richtigen Namen Pyrocles[2]) nicht zu Pericles entstellt

---

[1]) Und im achtzehnten Jahrhundert brachte George Lillo, der für den Schöpfer des bürgerlichen Trauerspiels in England gilt, den Pericles in neuer Bearbeitung unter dem Namen Marina wieder auf die Bühne des *Covent-Garden-Theatre* (1738.)

[2]) Malone führt ein Epigramm von Richard Flecknoe (1670) an, das den richtigen Namen bringt:

On the Play of the Life of Pyrocles.

Ars longa, vita brevis: as they say,
But who inverts that saying, made this play.

haben, was seinem Vorgänger, der die Arcadia vielleicht nur von Hörensagen kannte, schon eher zuzutrauen ist.

With the true relation of the whole Historie, aduentures, and fortunes of the said Prince: As also The no less strange and worthy accidents in the Birth and Life of his Daughter Mariana — Charakteristisch ist es, dass das Titelblatt neben den Schicksalen und Abenteuern des Pericles noch geflissentlich die Schicksale seiner Tochter Marina hervorhebt, also gerade diejenige Partie des Dramas, welche, wie wir sehen werden, einzig und allein Shakspere's Meisterhand verräth. — Ebenso wiederholt noch die Ausgabe von 1611 dieselbe ganze Inhaltsangabe zugleich mit dem Druckfehler Mariana für Marina, während die späteren Quart-Ausgaben sich mit dem ersten Theil der Inhaltsangabe begnügen, freilich dabei das nur für die früheren Ausgaben gerechtfertigte *The late* — gedankenlos wiederholen.

As it hath been diuers and sundry times acted by his Maiesties Servants, at the Globe on the Banck-side — Es wird also ausdrücklich bezeugt, dass die Schauspielergesellschaft, welcher Shakspere als Dichter und Schauspieler angehörte, die seit Jacob's I. englischer Thronbesteigung so betitelten *The King's Players*, das Drama auf ihrem Theater bereits wiederholt aufgeführt hatte, ehe dasselbe 1609 im Druck erschien.

By William Shakespeare — — Dieser Name des Verfassers erscheint, wie Collier angiebt,[1]) auf dem Titelblatt typographisch besonders hervorgehoben und mit zwei Epheublättern, zwischen dem Taufnamen und Familiennamen, verziert. Die Absicht, damit wie mit der oben analysirten ausführlichen Inhaltsanzeige die Käufer anzulocken, ist unverkennbar.

Imprinted at London for Henry Gosson etc. — Dass schon im Jahre 1608 Edward Blount den Pericles wie *Antony and Cleopatra* in die Londoner Buchhändlerregister als von ihm im Druck zu veröffentlichende Werke hatte eintragen lassen, sahen wir oben.

---

[1]) *On the Earliest Quarto Editions of the Plays of Shakespeare* im dritten Bande der *Shakespeare Society's Papers*.

Weshalb, so weit wir wissen, weder das eine noch das andere Buch wirklich in Blount's Verlage erschien, lässt sich mit Sicherheit jetzt nicht mehr bestimmen, und nur zu vermuthen bleibt, dass die Shakspere'sche Schauspielergesellschaft in beiden Fällen, wie notorisch in manchen andern, die ihrem Interesse wenig entsprechende Publication zu verhindern wusste. Wie z. B. der buchhändlerischen Vorrede zufolge im Jahre 1609 *Troilus and Cressida* ohne die Bewilligung der Schauspieler von Bonian und Walley gedruckt wurde,[1]) mag auch in demselben Jahre Henry Gosson sich auf unrechtmässige Weise in den Besitz eines, noch dazu offenbar unvollständigen und sehr nachlässig angefertigten Manuscripts des Pericles gesetzt und dasselbe ohne die Autorisation der *King's Players* veröffentlicht haben. Eben so unrechtmässig mögen dann die folgenden Quartausgaben gewesen sein, ohne alle Bezugnahme auf eine bessere Theaterhandschrift aus der vorhergehenden Quarto mit allen ihren Fehlern und Lücken abgedruckt für verschiedene andere Verleger, u. A. für Thomas Pavier, der 1619 den Pericles in Einem Bande mit der unrechtmässigen und verstümmelten ersten Ausgabe des *King Henry VI. Second and Third Part* wieder herausgab. — Es kann also nicht die Rücksicht auf solche Verleger und ein ihnen schwerlich zustehendes Verlagsrecht gewesen sein, was die Herausgeber der ersten Folioausgabe 1623 abgehalten hat, den Pericles in ihre Sammlung aller Schauspiele Shakspere's aufzunehmen; und eben so wenig kann es, wie Drake vermuthet, eine Vergesslichkeit ihrerseits es verschuldet haben, dass der Pericles in der von ihnen veranstalteten Gesammtedition fehlt. Ein Drama, das mit so andauerndem Beifall auf ihrem eigenen Theater aufgeführt wurde und

---

[1]) Die Verleger sagen u. A. in dieser Vorrede: *But thank Fortune for the scape it hath made amongst you, since by the grand possessors' wills I believe you should have prayed for them rather than been prayed.* Das Publicum mag sich also gratuliren, dass das Drama so glücklich in seine Hände entkommen ist, da die grossartigen Besitzer der (vorher erwähnten) Shakspere'schen Schauspiele — also die *King's Players* — es lieber gesehen hätten, dass man sie um diese Schauspiele bäte, als dass nun das Publicum darum gebeten wird, d. h. gebeten, sie zu kaufen.

das in ihrer Theaterbibliothek gewiss in einer vollständigeren Handschrift existirte, als sie den bisher erschienenen Einzeldrucken zu Grunde gelegen, werden Heminge und Condell schwerlich übersehen und vergessen haben, als sie sieben Jahre nach dem Tode ihres »Freundes und Genossen« Shakspere, als dessen rechtmässige literarische Erben, seine dramatischen Werke sammelten und edirten. — Ebenso wenig können sie den Pericles von ihrer Folio ausgeschlossen haben aus etwaigen ästhetischen Bedenklichkeiten, als ein ihres Dichters unwürdiges Drama. Haben doch verhältnissmässig schwache Jugendarbeiten Shakspere's wie *King Henry VI., First Part* und *Titus Andronicus,* eine unbedenkliche Aufnahme in ihre Folio gefunden; und dass der Pericles durch eine beträchtliche Spanne Zeit von diesen Erstlingen der Muse unseres Dichters geschieden ist, und zwar in allen seinen Theilen geschieden ist, das lehrt jeder unbefangene Blick auf Stil und Vers des Pericles, und die oberflächlichste Vergleichung mit dem Stil und Vers der genannten Jugenddramen.[1]) Erst in einer spätern Periode, als jede genauere Kenntniss und Kritik der verschiedenen Abstufungen von Shakspere's dramatischer Thätigkeit nach diesen Merkmalen abhanden gekommen war, konnte Dryden zur Erklärung und Entschuldigung der augenfälligen ästhetischen Mängel des Pericles auf die Idee verfallen, die er in dem Prolog zu Davenant's Circe (1685) auf's Gerathewohl aussprach:

Shakspeare's own Muse her Pericles first bore;
The Prince of Tyre was elder than the Moor.

Lange genug freilich hat Dryden's Ausspruch einen unverdienten Glauben gefunden, und neben Titus Andronicus hat Pericles für einen aus Shakspere's Jugendzeit stammenden ersten dramatischen Versuch gelten müssen, ohne alle Rücksicht auf die durchaus verschiedene metrische wie stilistische Beschaffenheit der beiden Dramen.

---

[1]) Vgl. als vollkommen analog und hierher gehörig, was in der vorhergehenden Abhandlung über die metrischen und stilistischen Unterschiede zwischen Shakspere's Jugendarbeiten und dem *Timon of Athens* bemerkt ist.

Der alleinige Grund der Nichtaufnahme des Pericles in die Folio von 1623 kann nur der gewesen sein, dass den Herausgebern derselben gar wohl bekannt war, wie sehr partiell nur Shakspere an diesem Drama sich betheiligt, wie er den Plan des Stücks weder entworfen noch auch zunächst ausgeführt, sondern erst nachher zu der Arbeit eines andern untergeordneten Dichters seine Zuthaten gemacht hat — also ganz das gleiche oder doch ähnliche Verhältniss, wie wir es beim *Timon of Athens* glaubten constatiren zu können. Der Unterschied ist nur der, dass im Timon die Hand unseres Dichters durch das ganze Drama hindurch stellenweise sichtbar wird, weshalb die Herausgeber der Folio denn auch unbedenklich das ohnehin nur handschriftlich in ihrer Theaterbibliothek existirende, von ihrer Bühne damals längst verschwundene Schauspiel als ein Shakspere'sches ihrer Gesammtausgabe einverleiben konnten. Der Pericles aber zerfällt, bezüglich der Mitarbeit der Verfasser, in zwei ziemlich scharf geschiedene Hälften, von denen die erste Hälfte so wie der Plan des Ganzen dem Vorgänger, die zweite Hälfte unserm Dichter angehörte. — War es im Timon, wie wir sahen, vorzugsweise das psychologische Problem in der Entwickelung des Charakters des Misanthropen selber, was Shakspere's Interesse angeregt und das Maass seiner Betheiligung bestimmt haben mag, so schwebte unserm Dichter offenbar ein anderes Motiv vor, als er auch an dem Pericles seine überlegene Kunst zu beurkunden unternahm: die rührende Gestalt der Marina, der Verlorenen und Wiedergefundenen, mochte den Dichter anziehen, der, was er hier an dem Werke eines Andern partiell und skizzenhaft ausführte, vielleicht bald nachher an der Perdita in *Winter's Tale* und an der Imogen in *Cymbeline* vollendet und eigenartig zur Erscheinung brachte. Dass er dabei an dem ungeschickten Plane des Vorgängers so wenig änderte, wie beim Timon, das führt uns mit zwingender Consequenz zu derselben Schlussfolge, wie bei jenem Drama: Pericles war so wenig wie Timon ein Bruchstück, als Shakspere seine Hand daran legte, sondern ein vollständiges, höchst wahrscheinlich schon dem Publicum durch die Darstellung bekanntes Schauspiel, an dessen wenn auch noch so fehlerhaftem Bau Shakspere aus den in unserer

Abhandlung über Timon näher charakterisirten Opportunitätsrücksichten Nichts ändern mochte.

Und mangelhaft genug muss uns allerdings die Construction des Pericles erscheinen. Im treuen Anschluss an die überlieferte, dem Publicum aus Volksbüchern und Gedichten hinlänglich bekannte Sage, wollte der Dramatiker von den wunderbaren Schicksalen und Abenteuern seines Helden zu Wasser wie zu Lande auch nicht ein einziges missen, vielmehr Alles, wie es im Buche stand, in langer Reihenfolge auf der Bühne seinen Zuschauern vorführen, die freilich auch von andern Dichtern an solchen beständigen Wechsel des Personals und des Ortes gewöhnt waren, so dass sie auch ohne entsprechende Theaterdecorationen sich trefflich in solchem bunten Wirrwarr zu orientiren wussten. Man denke nur an *Antony and Cleopatra,* das gleichzeitig mit dem Pericles in die Buchhändlerregister eingezeichnete, vielleicht auch gleichzeitig auf die Bühne gebrachte Drama. Wie in Gower's poetischer und in Twine's prosaischer Erzählung musste auch auf der Bühne der ritterliche Fürst von Tyrus in Antiochien lebensgefährliche Räthsel lösen, in Tyrus in Schwermuth verfallen, in Tharsus als Volksretter auftreten, in Pentapolis Schiffbruch leiden, im Turniere siegen und die Königstochter heirathen, seine junge Frau im Unwetter der See verlieren, damit sie einstweilen in Ephesus geborgen würde, seine neugeborne Tochter in Tharsus unterbringen, damit sie, herangewachsen, mit dem Tode bedroht, von Seeräubern geraubt und nach Mytilene verkauft, später dort vom Vater wiedergefunden würde, der dann schliesslich auch auf einen Wink der Diana die todtgeglaubte Gattin in Ephesus wieder in seine Arme schliessen sollte. Bei einer solchen Fülle und Ueberfülle von Stoff scheint der Verfasser von vornherein auf jeden Versuch verzichtet zu haben, eine einheitliche Handlung und pragmatische Entwicklung in sein Drama, oder die Scenen wie die Charaktere in einen motivirten Zusammenhang zu bringen. In Ermangelung aller ordnenden Kunst der Anlage verliess er sich für die Wirkung seines Stückes ganz auf seinen Stoff, der in bunter Aneinanderreihung die verschiedenartigsten Personen in den mannigfachsten anziehenden oder

spannenden Situationen vorzuführen die reichlichste Gelegenheit darbot; und der dauernde Erfolg seines Stückes, der dann wahrscheinlich auch für Shakspere ein lockender Anlass war, sich zu betheiligen, hat bewiesen, dass der Verfasser sich nicht geirrt hat in seinem auf seine Kenntniss des Publicums und der Bühnenwirkung gegründeten Calcül.

Aber auch bei der flüchtigsten, skizzenhaftesten Behandlung liess sich nicht füglich das überreiche Material, regelrecht dramatisirt, in den Raum der herkömmlichen fünf Acte zusammendrängen. Was da nicht hineinging, musste eben in episodischer Berichterstattung erzählt werden von einer gleichsam ausserhalb des Stückes stehenden Figur, die auch zugleich dazu dienen konnte, überall, wo es nöthig schien, die Zuschauer über die stets wechselnde Localität und über die oft in grossen Sprüngen weiter eilende Zeit zu orientiren. Bekanntlich hat auch Shakspere, selbst in seiner reiferen Periode, diesen Kunstgriff nicht verschmäht. Er leitet *King Henry IV. Second Part* mit der allegorischen Figur der Fama ein, und er illustrirt alle fünf Acte seines *King Henry V.* vermittelst der Reden eines sog. Chorus, wie in klassischer Reminiscenz diese vereinzelte Bühnenfigur, freilich unpassend genug, bezeichnet wurde.[1]) Ebenso muss in *Winter's Tale* die Zeit als Chorus uns über die weite Kluft der sechszehn Jahre weghelfen, welche zwischen dem dritten und dem vierten Acte klafft. Einen viel umfassenderen, freilich auch viel kunstloseren Gebrauch hat der Verfasser des Pericles von diesem Hilfsmittel gemacht, indem er den altenglischen Dichter, dem er theilweise seinen Sagenstoff verdankte, in Person auf's Theater brachte und ihn die Rolle des Chorus übernehmen liess. Als Chorus nämlich wird der altenglische Dichter John Gower in den Ausgaben bezeichnet; in dem Personenverzeichniss der Wilkins'schen Novelle heisst er, vielleicht passender, *the Presenter,* wie

---

[1]) In den ältesten Englischen Dramen, wie *Gorboduc* und wie *Tancred and Gismonda* ist die Bezeichnung Chorus noch völlig berechtigt, da nicht eine einzelne Person, sondern mehrere, in den genannten Stücken vier, in dieser Eigenschaft auftreten.

auch in der Folioausgabe die den *King Henry IV. Second Part* einleitende Fama als *Rumour the Presenter*[1]) bezeichnet wird. Demgemäss redet Gower auch, so weit die Arbeit des Vorgängers uns in dem Drama erhalten ist, in dem Versmaass des vierfüssigen paarweise gereimten Jambus, in welchem er selbst in seinem moralisirenden episch-allegorischen Werke, der *Confessio Amantis*, die Geschichte des Pericles erzählt hatte. Ja, um die Illusion noch vollständiger zu machen, sind hie und da, wenngleich spärlich und ungeschickt, einige Archaismen in diese Chorusreden eingestreut.

Erster Act. Gower's Prolog lässt seltsamer Weise den Helden des Dramas unerwähnt und beschäftigt sich nur mit dem König Antiochus, dessen namenlos bleibender Tochter und deren unglücklichen Freiern. Als ein solcher Freier tritt dann ohne alle Vorbereitung auch der junge Fürst Pericles von Tyrus auf, löst das Räthsel und soll nun sterben, weil er es gelöst, wie die anderen Freier sterben mussten, weil sie es nicht gelöst. Um der Todesgefahr, die er freilich selbst auf sein Haupt herabbeschworen, zu entgehen, entschliesst er sich zur schleunigen Flucht. In dieser ganzen ersten Scene ist von planmässiger Entwicklung und Motivirung so wenig eine Spur zu finden, wie von Shakspere'schem Stil und Vers. Vielmehr erinnert Beides auffallend an die unshakspere'schen Partieen des Timon. Die Ungleichheit des Tons, bald gespreizt, bald trivial, in raschem Uebergang von einer Tonart zur andern, die mitten in den oft sehr holprichten Blankvers eingereihten gereimten Sentenzen mit unzeitigen und unpassenden moralischen Betrachtungen, die gesuchte Dunkelheit, die wie philosophischer Tiefsinn aussehen soll, alle diese Merkmale, welche in der Abhandlung über *Timon of Athens* näher charakterisirt und dort auch von Shakspere's Art scharf unterschieden sind, kehren hier wieder. Zu dem dort bereits Bemerkten mag hier ein fernerer Zug, als im Pericles stärker hervortretend, hinzugefügt werden: die geflissentliche Nachahmung des Shakspere'schen Stils an einzelnen

---

[1]) *Presenter* ist hier im eigentlichen Sinne zu fassen: der das Schauspiel beim Publicum einführt, es demselben gleichsam mit Namen vorstellt.

Stellen, die man deshalb auch wohl für Shakspere'sche Zuthaten zu diesen ersten Acten des Pericles hat halten wollen, während doch in der That Shakspere's Mitarbeit erst mit dem dritten Acte beginnt. — Recht im Gegensatze zu der Hast, mit der in der ersten Scene in Antiochien die Ereignisse sich überstürzen, steht die schleppende Handlung oder vielmehr Nichthandlung der zweiten Scene in Tyrus, der Monolog des heimgekehrten Fürsten und der Dialog zwischen ihm und dem treuen Rathgeber Helicanus. Dieses breite Hin- und Hergerede, das nicht zur Sache gehört, erinnert an manche von Shakspere nicht angetastete Scenen im Timon, z. B. an die zwischen dem Timon selber und seinem treuen Haushofmeister Flavius. — Ebenso erinnert die kurze Prosarede des Thaliard in der dritten Scene an die auch in Timon eingeflochtenen Prosareden der falschen Freunde, als sie, um ein Darlehen angesprochen, ihre Ausreden vorbringen. — Die vierte Scene in Tharsus sollte dem Verfasser eine Gelegenheit bieten, in der Schilderung der Hungersnoth seine rhetorischen Künste zu zeigen, aber in seiner Sucht, Antithesen und Hyperbeln zu gruppiren, übersah er, wie abgeschmackt es ist, dass Cleon seiner Gattin in weitläufiger und gezierter Auseinandersetzung diese Dinge erzählt, die sie so gut kennt wie er. Im ungeschickten Contrast zu solchen überflüssigen Redeübungen wird dann das thatkräftige Auftreten des gelandeten Pericles um so flüchtiger und ungenügender behandelt. Dieser Schluss des ersten Actes erinnert in seiner ganzen Art an die Schlussscenen des Timon, so weit Shakspere sie von der Hand des Vorgängers überkommen und beibehalten hat.

Zweiter Act. Gower's Chorusrede, deren Anfang höchst überflüssiger Weise das im ersten Acte Dargestellte recapitulirt, als ob die Zuschauer es schon wieder vergessen haben könnten, wird dann ungeschickt genug durch eine Pantomime *(dumb show)* unterbrochen, die dem Dichter die Scene der Verabschiedung des Pericles von Cleon und von dem dankbaren Tharsus erspart. Solche *dumb shows,* die der älteren Englischen Bühne angehören, finden sich in den Dramen aus Shakspere's reiferer Periode nur da, wo es sich um übernatürliche Erscheinungen handelt. So in *K. Henry VIII.* und im

Tempest. Hätte Shakspere selber den Plan zum Pericles entworfen, so würde er wahrscheinlich, statt zu diesem veralteten Nothbehelfe zu greifen, einfach den ganzen ersten Aufenthalt seines Helden in Tharsus als für den Fortgang der Handlung überflüssig und hinderlich gestrichen haben. — In naiv trivialer Weise erzählt Gower sodann von dem Schiffbruch des Pericles — ebenfalls überflüssig, da wir den Schiffbrüchigen bald selbst auftreten sehen und sein Unglück beklagen hören, und zwar in Ausdrücken, die uns fast vermuthen lassen, dass der Verfasser einige Reminiscenzen aus Shakspere's *King Lear,* in der Sturmscene auf der Haide, verwerthen wollte. Das folgende Gespräch der dienstfertigen Fischer, in einer Prosa, in welche Pericles dann seinen Blankvers einmischt, erinnert mit seinen politisch-moralisch-satirischen Anspielungen wieder stark an ähnlich beschaffene und ähnlich gemischte Scenen im dritten Acte des Timon. — Ein wahres Muster von ungeschickter Dramatisirung bieten dann die folgenden Scenen (2, 3 und 5): Pericles' Incognito am Hofe des Simonides. Von Charakteristik und Motivirung kann überhaupt in diesem ersten Theile des Dramas nirgendwo die Rede sein, aber die Art und Weise, wie die Prinzessin Thaisa sich dem Pericles an den Kopf wirft, wie dann der alte Simonides nach einer möglichst einfältigen Prüfung den Fürsten von Tyrus unerkannter Weise förmlich zu seinem Eidam presst, — diese kindlichen Naivetäten der Sage in ihrer epischen oder novellistischen Einkleidung werden, so ganz unverarbeitet auf die Bühne übertragen, zu platten Albernheiten. — Stark an Timon erinnert auch die zusammenhangslos eingeschobene vierte Scene, wo Helicanus, nachdem er das Ende des Antiochus und seiner Tochter berichtet hat, die ungeduldigen Grossen von Tyrus ungefähr eben so zu beschwichtigen sucht, wie der Haushofmeister Flavius die andringenden Gläubiger, auch in denselben holprichten unshakspere'schen Versen.

Dritter Act. Für den Anfang der Gower'schen Chorusrede hat der Dichter an die Schluss-Scene des *Midsummer-Night's Dream* gedacht. Dann muss ihm die Pantomime wieder über ein Paar Scenen weghelfen, in denen die Handlung rasch fortschreitet, worauf Gower noch einmal das Wort nimmt und, wie im Beginn des

zweiten Actes, in ungeschicktester Wiederholung abermals eine Verabschiedung des Pericles, abermals einen schlimmen Seesturm zu schildern hat — letzteres wiederum doppelt überflüssig, da wir nachher den Pericles selbst in dieser Drangsal sehen, Gower also seinen Bericht sich und uns hätte ersparen können. — Mit dem Schlusse dieser Chorusrede greift nun Shakspere's Thätigkeit ein. Zwar an dem weiteren Scenarium konnte oder mochte er Nichts ändern, aus den vorher schon angedeuteten und in der Abhandlung über Timon näher entwickelten Gründen, aber das unverkennbare Gepräge seiner Diction und Metrik aus seiner spätern Zeit drückte er doch allem Folgenden auf, und seine überlegene Charakteristik wusste aus den Figuren, die bisher blosse Marionetten gewesen waren, wirkliche lebensfähige Gestalten zu schaffen, an deren Wohl und Weh wir ein bis dahin uns kaum zuzumuthendes Interesse nehmen können. Der Grund, weshalb Shakspere erst hier eingriff und alles Vorhergehende unangetastet liess, ist oben bereits angedeutet worden: es waren eher die Schicksale der Marina, als die ihres Vaters, die ihm für seine dichterische Bearbeitung ein dankbares Thema darzubieten schienen, und die Schicksale der Marina beginnen ja mit ihrer stürmischen Geburt in dieser Scene, die in einzelnen, dem Seeleben entlehnten, Zügen an die erste und zweite Scene des *Tempest* erinnert, aber nicht, gleich manchem Detail in der vorhergehenden Arbeit des Vorgängers, wie die schwächliche Nachahmung eines grossen Vorbildes von Seiten eines untergeordneten Dichters, sondern wie eine völlig ebenbürtige Schöpfung neben der andern. Ein metrisches Kennzeichen, dass hier der Vorgänger aufhört und Shakspere anfängt, ist das Verschwinden aller jener gereimten Sentenzen, die der Vorgänger im Pericles wie im Timon mitten in seine lahmen Jamben einzufügen liebt. Ebenso verschwindet von diesem Punkte an aus der Diction alle Gespreiztheit, Schiefheit und Unklarheit des Ausdruckes, welche den Stil des Vorgängers so oft entstellt. — In der zweiten Scene ist als echt Shakspere'sch hervorzuheben die tiefsinnige Selbstcharakteristik des Cerimon uud die wunderbar anschauliche Art, wie uns die Wiedererweckung der Thaisa vorgeführt wird: kein Wort zu viel, aber

jedes Wort zum Ziel treffend. Weniger Pathos, als diese beiden Scenen in knappester Fassung entwickeln, finden wir in der dritten und in der vierten Scene. Sie gehören zu solchen, den Fortgang der Handlung bezeichnenden thatsächlichen und orientirenden Scenen, wie sie uns auch sonst in Shakspere's späteren Dramen begegnen, z. B. in *Winter's Tale* und in *Cymbeline,* an deren Schluss-Scenen die so eben besprochene zweite Scene mahnt, und an die wir im fünften Acte des Pericles noch lebhafter gemahnt werden.

Vierter Act. Gower's Chorusworte hat Shakspere von dem Vorgänger hier noch beibehalten, wie der vielfach schiefe und unklare Ausdruck, die Zusammenhangslosigkeit und der schlechte Vers — Gower spricht mit richtiger Selbsterkenntniss von *the lame feet of my rhyme* — hinlänglich beurkunden. — Auf das letzte schöne Reimpaar des Vorgängers:

Dionyza doth appear,
With Leonine, a murderer[1])

folgt dann im grellen Contrast Shakspere's kräftiger, mannigfach variirter Blankvers, Shakspere's in die Augen springende Charakteristik. Die Dionyza, die vorher unter den Händen des Vorgängers ein farbloser Schatten gewesen, gewinnt hier unter Shakspere's Händen plötzlich Fleisch und Blut, wird gleichsam zu einer zweiten Lady Macbeth, und ist doch, wie bei Shakspere niemals derselbe Charakter unverändert in einem zweiten Drama wiederkehrt, mit hinreichend unterscheidenden Zügen ausgestattet. — Die dann mit Blumen für das Grab ihrer Amme auftretende Marina erinnert an die Perdita in *Winter's Tale* als Schäferin und an die Imogen in

---

[1]) Nach dieser Bezeichnung müssten wir glauben, in dem Leonin einen gewerbsmässigen, von der Dionyza gedungenen, »Mörder« auftreten zu sehen, wie solche etwa in Macbeth den Banquo umbringen. Es ergiebt sich jedoch, dass Leonin einfach der Diener der Dionyza ist, der sich nur mit Widerstreben in den Willen seiner Gebieterin fügt und insofern gar kein »Mörder« ist, als er in der That die Marina nicht tödtet, sondern sie sich von den Piraten entreissen lässt.

Cymbeline, da die Brüder die vermeintliche Leiche des Knaben Fidele mit Blumen bestreuen. — Leider ist gerade diese Scene in dem uns erhaltenen Texte besonders corrumpirt und verstümmelt, obgleich auf der andern Seite nicht zu verkennen ist, dass Shakspere diese ersten Scenen aus seiner eigenen Feder skizzenhafter behandelt hat, als was darauf folgt: die Bordellscenen des vierten Actes. In denen haben wir ein Muster lebendigster, dramatischer Darstellung in Shakspere's eigenster, glücklichster Manier. Der Gegensatz zwischen Humor und Pathos, zwischen der Gemeinheit der Bordellgenossen und der sittlichen Reinheit der Marina in solcher schnöden Umgebung konnte nur von Shakspere so tief gefasst werden und bildet ein vollkommenes Seitenstück zu demselben Gegensatz, wie ihn unser Dichter auch in *Measure for Measure* gezeichnet hat. Die Strafreden der Marina an den Statthalter Lysimachus und an den Diener der Kupplerin, den köstlich charakterisirten Boult, nehmen es in der That wohl mit den glänzendsten Partieen der Isabella in dem genannten Drama auf, so verschiedenartig auch die beiden Frauencharaktere angelegt und hingestellt sind. — In diese Scenen in Mitylene ist dann die vierte, in Tharsus spielende, eingeschoben, die, ebenso unzweifelhaft von Shakspere herrührend, in dem Zwiegespräch des schwachen Cleon und der ruchlos starken Dionyza wiederum an Macbeth und Lady Macbeth vor und nach Duncan's Ermordung erinnern. — Für den Schluss der vierten Scene, der in ungeschickter Weise die nächsten Schicksale des Pericles theils von Gower erzählen, theils pantomimisch darstellen lässt, war Shakspere an den Plan des Vorgängers gebunden und durfte an dessen summarischem Verfahren nichts ändern, wollte er nicht durch Einfügung neuer Scenen das Stück ungebührlich ausdehnen. Aber die Chorusreden hier hat Shakspere doch selbst neu verfasst, und zwar in dem Stil und Vers, in welchem er vor dem vierten Acte seines *Winter's Tale* die Zeit als Chorus reden lässt; ganz abweichend von der Manier des Vorgängers, der, wie wir sahen, in den von ihm verfassten Chorusreden den Stil und Vers der *Confessio Amantis* des alten Dichters Gower geflissentlich, wenn auch nicht glücklich, nachahmt.

Fünfter Act. Auch die Chorusrede, die den fünften Act einleitet, muss Shakspere neu geschrieben haben, diesmal in demselben Stil und Vers gereimter Vierzeilen, in welchem die Vision des Posthumus im fünften Acte des *Cymbeline* verfasst ist. — An *Cymbeline* und an *Winter's Tale* in ihren letzten grossen Erkennungs- und Wiedersehens-Scenen lehnt sich auch der fünfte Act des Pericles in seinen frappantesten Zügen und Wendungen an. Namentlich in der ersten Scene, in der Steigerung des Affects bei der Begegnung zwischen Vater und Tochter bewährt unser Dichter dieselbe psychologische Feinheit und künstlerische Meisterschaft, die wir in den entsprechenden Scenen der genannten Dramen zu bewundern haben. Echt shakspere'sch ist auch hier, wie in der früheren Scene der Wiederbelebung der scheintodten Thaisa unter Cerimon's Pflege, die Art, wie unser Dichter die Musik eingreifen lässt, ganz wie in der Scene des *King Lear*, wo der alte König im Zelte der Cordelia wieder zur Besinnung gelangt. — Diana erscheint dem entschlummerten Pericles, wie Jupiter dem schlafenden Posthumus im *Cymbeline* erscheint, und entbietet ihn zu ihrem Tempel in Ephesus. — Die Fülle des noch restirenden Stoffes hatte den Vorgänger gezwungen, zum Schlusse der zweiten Scene den alten Gower abermals auftreten und zur Verständigung das Nöthige erzählen zu lassen. Auch diese Chorusreden muss Shakspere neugeschrieben haben, im Stil und Vers des von Prospero im *Tempest* gesprochenen Epilogs, obgleich unser Dichter hier sich enger als in den beiden vorhergehenden Chorusreden an die Manier des Vorgängers angeschlossen, vielleicht auch Einiges von ihm beibehalten hat. Ebenso mag in der dritten Scene, in der unser, hier nur skizzirender, Dichter offenbar zum Schlusse eilte, zu Anfang Einiges aus der Arbeit des Vorgängers stehen geblieben sein, denn die erste Rede des Pericles erinnert wieder an unshakspere'sche Partieen im Timon, während das Folgende deutlich genug den Stempel Shakspere'scher Arbeit trägt. — Auch in dem Epiloge Gower's mag sich unser Dichter durch das Vorbild des Vorgängers haben bestimmen lassen, dergestalt dass er, was Jener in den conventionellen Gower'schen vierfüssigen Jamben geschrieben, nur in den schon für eine frühere Chorusrede von ihm

angewandten fünffüssigen gereimten Jambus übertrug, ohne an der ziemlich unkünstlerisch nüchternen Recapitulation aller vorher aufgetretenen Personen Etwas zu ändern. Das Publicum mochte diese schliessliche Berichterstattung aus Gower's Munde eben nicht entbehren wollen: erfuhr es z. B. doch erst hier, dass und wie die Nemesis den Cleon und sein Weib ereilt habe. In Shakspere's Manier ist dieser Epilog gewiss nicht; er würde, wenn nicht die mehrfach angedeuteten Rücksichten auf den Vorgänger wie auf das Publicum ihn geleitet, das Drama ohne Zweifel mit dem Weggange des Pericles und der wiedergefundenen Seinigen geschlossen haben.

Wer war nun dieser Vorgänger, der ursprüngliche Verfasser des *Timon of Athens* und des *Pericles, Prince of Tyre,* dessen Namen der berühmtere Name seines überlegenen Mitarbeiters in das Dunkel der Vergessenheit zu drängen vermocht hat, zu einer Zeit, die doch sonst sorgfältigere dramaturgische Aufzeichnungen uns überliefert hat, als die vorshakspere'sche Periode und die Shakspere'sche Jugendperiode gethan? War es Bescheidenheit oder Gleichgültigkeit, was diesen Anonymus bewog, sein geistiges Eigenthum so ohne alle Reclamationsversuche in Shakspere's Besitz übergehen zu lassen? Allenfalls beim Timon liesse sich das annehmen, bei einem Drama, von dessen Aufführung zu Shakspere's Zeit keine Notiz, von dessen beabsichtigtem Druck kein Vermerk in den Registern der Buchhändlergilde uns Etwas meldet, bis dass die Aufnahme desselben in die Folioausgabe von 1623 das Werk als ein Shakspere'sches vielleicht aus längerer Verborgenheit in die Bibliothek des Blackfriars- und Globus-Theaters wieder an's Licht zog. Aber ein Anderes ist es doch mit dem Pericles, für dessen ebenso eminente wie andauernde Popularität wir oben so manche Zeugnisse anführen konnten. Sollte auch da der ursprüngliche Verfasser nicht den Versuch wenigstens gemacht haben, seinen gebührenden Antheil an einem Autorruhme, auf den die Herausgeber der Folio für ihren »Freund und Genossen« Shakspere zu verzichten scheinen, in

Anspruch zu nehmen? Und allerdings hat er das gethan, wenn auch nur andeutend in indirecter Weise.

In demselben Jahre 1608, in welchem Edward Blount die Absicht kund gab, das Drama Pericles drucken zu lassen, erschien bei Nathanael Butter, dem wir gleichzeitig die beiden ersten Auflagen des Shakspere'schen *King Lear*[1]) verdanken, eine Novelle[2]) mit folgendem Titel:

> *The Painfull Aduentures of Pericles, Prince of Tyre. Being the True History of the Play of Pericles, as it was lately presented by the worthy and ancient Poet John Gower.*

Auf dem alten Titelblatt ist zugleich in einem Holzschnitte Gower selbst dargestellt, wie man plausibel vermuthet hat, in dem Costüm, das er auf dem Globus-Theater trug. Die Widmung »*To The Right Worshipfull and most woorthy Gentleman Master Henry Fermor, one of his Maiesties Justices of Peace for the Countie of Middlesex*« macht uns in ihrer Unterschrift den Verfasser namhaft, den das Titelblatt selber nicht nennt: George Wilkins. — Der Titel: *The Painfull Aduentures* etc. und noch mehr die Ueberschrift der einzelnen Seiten: *The Patterne of Pericles, Prince of Tyre,* oder, noch unsinniger: *A patterne of the painefull Aduentures of Pericles, Prince of Tyre,* ist offenbar in buchhändlerischer Speculation so abgefasst, in geflissentlicher Nachahmung des Titels jener ältern Novelle, die, zuerst 1576 gedruckt, als ein populäres Volksbuch wiederholt aufgelegt wurde, zuletzt noch 1607, im Jahre vor der Erscheinung der Wilkins'schen Novelle, vielleicht also im Jahre der ersten Aufführung des Pericles, welche gar wohl die Reproduction jener novellistischen Quelle des Dramas wie die Production dieser

---

[1]) Dass im Jahre 1608 nur zwei, nicht, wie man bisher angenommen hatte, drei Quartausgaben des *King Lear* erschienen, haben die sorgsamen Forschungen der neuesten *Cambridge Editors* ergeben.

[2]) Um das Dasein dieser Novelle stand es misslich, so lange dasselbe lediglich durch Payne Collier's Aussagen und Citate bezeugt war. Erst seitdem Tycho Mommsen 1857 das Büchlein aus dem vielleicht einzigen vollständig erhaltenen Exemplar der Züricher Stadtbibliothek herausgegeben hat, ist die Thatsache sicher festgestellt.

novellistischen Nachbildung desselben veranlasst haben kann. Der Titel jenes älteren Werkes lautet nämlich: *The Patterne of painefull Aduentures: Containing the most excellent, pleasant and variable Historie of the strange accidents that befell unto Prince Apollonius, the Lady Lucina his wife, and Tharsia his daughter. Gathered into English by Laurence Twine Gentleman.* — Wie diese von Twine aus den *Gesta Romanorum* übersetzte und bearbeitete Novelle in noch weiterem Umfange als Gower's *Confessio Amantis* dem Drama zu Grunde gelegen hat, so ist sie auch, theilweise wörtlich, in die Novelle von Wilkins mit hinübergenommen, während die letztere andererseits aus einer, ebenfalls theilweise wörtlichen, Paraphrase des Dramas besteht. Wenn nun Wilkins seine Novelle, die aus zwei, in jener Zeit hinlänglich bekannten, Elementen, dem alten Volksbuch von Twine und dem neuen Drama Pericles, fast zu gleichen Theilen ohne alle eigne Zuthat componirt ist, dennoch in der Widmung an seinen Gönner, den Friedensrichter für die Grafschaft Middlesex, also an eine Respectsperson, als *a poore infant of my braine*[1]) zu bezeichnen wagt, so lässt sich der Verdacht und Vorwurf des frechsten und noch dazu gar nicht zu bemäntelnden Plagiats von dem Verfasser nur abwenden durch die Annahme, dass doch der eine dieser beiden Bestandtheile seines Werkes sein wahres Eigenthum gewesen sein muss. Dieser Bestandtheil kann aber, nach der ganzen Sachlage, nur das Drama gewesen sein. Und auf das Drama weist denn auch Wilkins überall hin in einer Weise, die für einen Plagiator doch allzu herausfordernd erschiene. Einem Plagiator wäre allenfalls zuzutrauen, dass er durch alle Kapitel seiner Novelle die aus Lawrence Twine entlehnten Worte mit den Worten des Dramas — den Blankvers in Prosa aufgelöst — zu einem Ganzen verschmolzen hätte, ohne der überall hervortretenden stilistischen

[1]) Weiterhin in der Widmung nennt er sich den Vater dieses Kindes: *If you take this to refuge, her father dooth promise that with more labored houres he can inheighten your Name and Memorie, and therein shall appear he will not die ingratefull.* — Diese Worte sind offenbar der Shakspere'schen Widmung von *Venus and Adonis* an den Grafen Southampton nachgeahmt: *And vow to take advantage of all idle hours, till I have honoured you with some graver labour.*

Unebenheiten zu achten; aber ihm wäre doch kaum zuzutrauen, dass er auch die Form des ausgebeuteten Dramas, mehr als für seine novellistischen Zwecke erforderlich war, so nachdrücklich betonte, wie Wilkins das thut. Schon das Titelblatt citirt zuerst im Allgemeinen das Drama *(the Play of Pericles)* und im Besondern dann die Einrahmung desselben in die Chorusreden Gower's, der sogar selbst auf dem Titelblatt abgebildet ist. Zum Schlusse der ziemlich ausführlichen Inhaltsanzeige *(the Argument)* wird diese Einkleidung, auf die der Novellist sich als auf seine eigene Erfindung förmlich etwas zu Gute thun muss, nochmals betont: *Onely intreating the Reader to receive this Historie in the same maner as it was under the habite of ancient Gower the famous English Poet, by the King's Maiesties Players excellently presented.* — Auf diese Inhaltsanzeige folgt dann, ganz wie bei einem Drama, das in den Quartausgaben des Pericles fehlende Verzeichniss der auftretenden Personen: *The Names of the Personages mentioned in this Historie,* beginnend mit *John Gower the Presenter* und schliessend mit *Diana Goddesse of chastitie:* sämmtliche Personen genau so benannt, wie sie in dem Drama heissen. Denn so reichlich der Novellist Wilkins im Uebrigen auch seinen Vorgänger Twine ausgebeutet haben mag, von den Namen seiner Novelle hat er ihm keinen einzigen abgeborgt, der sich nicht etwa auch in dem Drama fände.

Die natürlichste Erklärung dieser Seltsamkeiten scheint nun folgende zu sein. Wilkins hatte zuerst mit gleichmässiger Benutzung der *Confessio Amantis* von Gower und des Volksbuches von Twine das Drama Pericles vollständig geschrieben, vielleicht auch schon aufführen lassen, als Shakspere sich entschloss, die zweite Hälfte desselben umzuarbeiten für die *King's Players,* deren Gesellschaft er selbst, wenn auch damals nicht mehr als Schauspieler, doch noch als Schauspieldichter angehörte. Damit gelangte das Stück, falls es nicht bereits früher ihr Eigenthum war, in den Besitz dieser Gesellschaft, die es eher unter Shakspere's berühmtem Namen als unter der bescheidenen Firma des wenig bekannten Wilkins, mit dem sie sich in irgend einer Weise abfand, zur Aufführung auf ihrem Globus-Theater bringen mochte, im Jahre 1608 oder frühestens 1607.

Die ungemeine Popularität des Dramas, welche 1608 den Edward Blount bewog, dasselbe für den Druck in die Buchhändlerregister einzutragen, ohne dass er des Manuscriptes, wie es scheint, habhaft werden konnte, mochte auch dem ursprünglichen Verfasser den Gedanken und den Wunsch nahe legen, nicht ganz der literarischen und pecuniären Früchte seiner Arbeit verlustig zu gehen. Zwar das Drama, das mittlerweile in den Besitz der *King's Players* übergegangen und unter Shakspere's Händen ein ganz anderes geworden war, durfte er nicht mehr drucken lassen, wohl aber eine novellistische Bearbeitung desselben Stoffes, welche durch eine leidlich geschickte Verschmelzung zweier ursprünglich disparater Elemente den Lesern zugleich das Twine'sche Volksbuch und das damals grade so beliebt gewordene Schauspiel darzubieten oder zu ersetzen vermochte. Charakteristisch ist es, dass Wilkins in dieser Publication, die so deutlich als ein Surrogat des damals dem Drucke noch vorenthaltenen Dramas sich ankündigte, einen Verfasser desselben nirgendwo namhaft macht, weder auf dem Titelblatt noch am Schlusse des Arguments, wo er doch die Schauspielergesellschaft lobend erwähnt, die das Stück zur Aufführung gebracht *(by the King's Maiesties Players excellently presented)*. Im Publicum galt ohne Zweifel Shakspere damals, im Jahre 1608, ebenso allgemein für den Verfasser, wie im folgenden Jahre, als Henry Gosson aus einem, höchst wahrscheinlich den *King's Players* entwendeten, vielfach verstümmelten Manuscript den Pericles als ein Shakspere'sches Drama edirte. Wenn nun Wilkins auf dem Titel und in der Vorrede seiner Novelle dieser allgemeinen Meinung weder zustimmte noch widersprach, vielmehr in auffallender Weise den Namen des Dichters überging, so lag eben für ihn ein complicirter Fall vor: sich selbst konnte er nicht wohl mehr als Verfasser nennen, bei einem Drama, das, von Shakspere umgearbeitet, aufgehört hatte, wenigstens in der Gestalt seiner damaligen Aufführung, das Eigenthum des ursprünglichen Autors zu sein. Ebenso wenig aber wollte er dem überlegenen Shakspere die ausdrückliche und ausschliessliche Ehre der Autorschaft eines Dramas zuerkennen, das doch von ihm selber entworfen war und theilweise auch in der Bühnen-

darstellung der Zeit noch von ihm herrührte. Den Näherstehenden war dies, dem grossen Publicum vielleicht weniger klare, Sachverhältniss gewiss nicht unbekannt, und der Friedensrichter Henry Fermor z. B. wusste wohl, mit welchem Rechte Wilkins die ihm dedicirte Novelle »*a poore infant of my braine*« nennen durfte, ohne sich damit als den unverschämtesten Plagiator zu prostituiren. Und auch späterhin, als Shakspere's berühmter Name den unberühmten des George Wilkins längst ganz in den Hintergrund gedrängt hatte, war bei den Eingeweihten der wahre Thatbestand nicht in Vergessenheit gerathen, mochten auch die Nichteingeweihten vielleicht sich darüber verwundern, dass die Herausgeber der Folioausgabe »sämmtlicher Dramen Shakspere's« 1623 den fortdauernd so populären Pericles von ihrer Sammlung ausschlossen. Von ihrem Standpunkte aus hatten Heminge und Condell gewiss Recht, aber andererseits müssen wir es beklagen, dass sie nicht aus ihrer Theaterbibliothek uns den Pericles in vollständigerer, correcterer Gestalt darboten, als ihn vorher Henry Gosson in seiner Quartausgabe geliefert hatte. Wie viel wir von dem ächten Texte dabei eingebüsst haben, das lehrt jede irgend eingehende Collation des Dramas mit der Novelle, wie eine solche zuerst von Collier, sodann auch von mir in unsern resp. Shakspere-Ausgaben versucht wurde. Dass dem George Wilkins 1608 eine bessere und completere Textrecension vorlag, als 1609 Gosson sie für seinen Druck benutzen konnte, ist freilich nach obigen Auseinandersetzungen erklärlich genug, so auffallend es sonst auch erscheinen müsste.

Die hier aufgestellte und erörterte Hypothese, dass der Verfasser der Novelle Pericles zugleich der ursprüngliche Verfasser der Dramen Pericles und Timon gewesen, bedarf zu ihrer weiteren Begründung noch des Nachweises einer durchgängigen stilistischen, metrischen und dramaturgischen Verwandtschaft zwischen den genannten beiden Schauspielen und einem anerkannten dramatischen Werke desselben Dichters. Von George Wilkins' Lebensumständen ist uns zwar nichts überliefert, aber mit Einem Drama wenigstens

war er bereits 1607, also ein Jahr vor der Erscheinung seines novellistischen Pericles, hervorgetreten, und zwar mit einem Drama, das, am 31. Juli von dem *Master of the Revels,* Sir George Buc, zur Aufführung zugelassen, von den *King's Players* gespielt, sich eines grossen Beifalls erfreut haben muss. Der erste Druck, dem späterhin drei andere Auflagen (1611 — 1629 — 1637)[1]) folgten, erschien noch im Jahre 1608, mit folgendem Titel:

> *The Miseries of Inforst Marriage. As it is now playd by his Maiesties Seruants, Qui alios (seipsum) docet. By George Wilkins. London Printed for George Vincent and are to be sold at his shop in Woodstreet.*

Wie im Timon und im Pericles sehen wir auch hier einen dankbaren und anziehenden Stoff aus Mangel an Consequenz und an Motivirung in der Entwicklung der Handlung wie in der Charakteristik der handelnden Personen nicht zu dem vollen dramatischen Ausdruck gebracht, dessen derselbe gewiss fähig gewesen wäre. Das »Elend einer erzwungenen Heirath« soll dargethan werden an dem Schicksal des minorennen begüterten William Scarborow, der, nachdem er soeben in Yorkshire sich mit der Tochter des Sir John Harcop verlobt hatte, von seinem Oheim und seinem Vormund in London zu einer anderweitigen Vermählung mit der Nichte des Letztern, des Lord Faulconbridge, sich zwingen lässt. Als die Nachricht davon in einem kläglichen Briefe des Neuvermählten an seine ehemalige Braut nach Yorkshire gelangt, da weiss die verlassene Verlobte nichts Besseres zu thun, als sich umzubringen. Sie motivirt ihren Entschluss in einem Monologe, dessen letzter Theil hier mitgetheilt werden mag:

> *He writes here To forgive him, he is married:*
> *False gentleman: I do forgive thee with my heart:*

---

[1]) Vierzig Jahre nach dieser letzten Ausgabe brachte Aphra Behn das Stück wieder auf die Bühne, in einer Umarbeitung, die viel von dem Plan und von der Sprache beibehielt, unter dem Titel: *The Town Fop, or, Sir Timothy Tawdrey.*

Yet I will send an answer to thy letter,
And in so short words, thou shalt weep to read them,
And here's my agent ready: Forgive me I am dead.
'Tis writ and I will act it. Be judge, you maids,
Have trusted the false promises of men:
Be judge you wives the which have been inforc'd
From the white sheets you lov'd to them ye loath'd:
Whether this axiom may not be assured,
Better one sin than many be endured.
My arms' embracings, kisses, chastity
Were his possessions; and whilst I live
He doth but steal those pleasures he enjoys,
Is an adulterer in his married arms,
And never goes to his defiled bed,
But God writes sin upon the tester's head.
I'll be a wife now, help to save his soul,
Though I have lost his body, give a slake
To his iniquities, end with one sin,
Done by this hand, and many done by him.
Farewell the world then, farewell the wedded joys,
Till this I have hop'd for, from that gentleman!
Scarborow, forgive me: thus thou hast lost thy wife,
Yet record, world, though by an act too foul,
A wife thus died, to cleanse her husband's soul.

Sie bringt sich also um, damit der Treulose hinfort ohne Gewissensbisse desto vergnügter mit seiner legitimen Gattin leben könne! Leider wird dieser edle Zweck nicht erreicht. Das auf seiner Hochzeitsreise begriffene junge Ehepaar kommt gerade auf dem Landsitze des Sir John Harcop an — der unbegreiflich freche Besuch wird weiter nicht motivirt, als dass sie gerade vorbeireiten — um die noch warme Leiche der armen Selbstmörderin zu finden. Der junge Ehemann beschliesst in seiner Verzweiflung als Sühnopfer für die Geopferte sich von seiner jungen, an dem Vorgange durchaus unschuldigen, Frau loszusagen, die er im Geleit des treuen Butler

in Yorkshire zurücklässt, selbst aber in London ein liederliches Junggesellenleben zu führen, wozu ihm denn drei schmarotzende Freunde und Reisebegleiter auf's Beste behilflich sind. — Wir finden ihn sodann mitten in diesem ausgelassenen Treiben in der Mitrataverne, einer bekanntlich von Schauspielern und Schauspieldichtern zu Shakspere's Zeit stark frequentirten Kneipe, im Kreise seiner Cumpane, deren Einen er aus einer drohenden Schuldhaft auszulösen hat. Dort suchen ihn denn bald seine beiden jüngern Brüder auf, deren Erbtheil er bereits mitverprasst hat. Diese ungestümen Mahner werden mit ihm handgemein und von ihm und seinen Gesellen schlimm zugerichtet; eben so der treue Butler, der sehr zur Unzeit aus Yorkshire mit der unwillkommenen Nachricht kommt, dass die verstossene Gattin den Verschwender unterdess mit Zwillingen beschenkt habe. Der treue Butler erklärt sich dann bereit, der beiden jüngern Brüder und ihrer ebenfalls durch den Verschwender ruinirten Schwester sich nach Kräften anzunehmen, nachdem sie jedoch vorher von dem Wundarzt sich die im Handgemenge davon getragenen Wunden haben heilen lassen. Er schliesst seine Anrede an die Brüder:

To keep you honest, and to keep you brave,
For once an honest man will turn a knave.

Die erste Zeile ist nicht so ganz wörtlich zu nehmen, denn an dem Strassenraube, den er, um der Noth der Brüder abzuhelfen, unternimmt, betheiligt er diese selbst und schilt sie dann tüchtig aus, dass sie sich so ungeschickt und so feige dabei benehmen. Um ferner der verarmten Schwester zu einem ehrbaren Fortkommen behülflich zu sein, verkuppelt er sie an den nichtsnutzigen Freund ihres nichtsnutzigen Bruders William, indem er diesem Parasiten vorspiegelt, sie sei eine reiche Erbin. Der rasch vollzogenen Ehe folgt die Reue, die unliebsame Entdeckung der wahren Finanzverhältnisse, auf dem Fusse nach, und der treue Butler ist höchst verwundert und empört, wenn der enttäuschte Ehemann die angebliche Erbin maltraitirt und zum Hause hinauswirft. — Mittler-

weile ist der junge Verschwender ganz heruntergekommen und äussert sich über seine traurige Situation in folgendem Monologe:

What is a prodigal? 'Faith like a brush,
That wears himself to flourish others' cloths,
And, having worn his heart even to the stump.
He's thrown away like a deformed lump;
Oh! such am I, I have spent all the wealth
My ancestors did purchase, made others brave
In shape and riches, and myself a knave.
For tho' my wealth rais'd some to paint their door,
'Tis shut against me, saying I am but poor;
Nay, even the greatest arm whose hand hath grac'd
My presence to the eye of majesty shrinks back:
His fingers clutch and like to lead,
They are heavy to raise up my state, being dead.
By which I find, spendthrifts (and such am I)
Like strumpets flourish, but are foul within
And they, like snakes, know when to cast their skin.

Daran schliesst sich eine abermalige Rauferei mit den Brüdern und der verzweifelte Entschluss der Letztern, sich selbst wegen des begangenen Strassenraubes zu denunciren, damit der Verschwender durch die Schmach ihrer Todesstrafe blamirt werde. Der eine Bruder ruft ihm zu:

If now I die, that death and public shame
Is a corsive to your soul, blot to your name.

Um den Jammer des überdies von wucherischen Gläubigern bedrohten, von seinen schmarotzenden Cumpanen verlassenen Verschwenders voll zu machen, ist die verbannte Gattin mit den Zwillingen, die mittlerweile sprechen lernten, von Yorkshire nach London gekommen und überfällt den Taugenichts mit den rührendsten Bitten. Zugleich tritt ein Oxforder Doctor der Theologie auf, der im ersten Act das unglückliche Paar getraut hat und nun — leider etwas spät! — sich zu dem Versuche gedrungen fühlt, den bankerotten Scarborow

auf bessere Wege zu bringen. Der aber kehrt den Spiess um und, statt sich vom Doctor den Text lesen zu lassen, liest er ihn ihm selber. All sein Unheil rührt ja einzig davon her, dass der Doctor zu seiner erzwungenen Heirath die Hand geboten hat; und zur deutlicheren Demonstration des ihm widerfahrenen Unrechts, hat er schon den Dolch gezückt, um Weib und Kinder zu tödten, als die rettende Katastrophe eintritt. Der treue Butler kommt als Deus ex Machina mit einem Briefe.

Read but this letter.

Sir William. *Which tells you that your lord and guardian's dead.*
Butler. *Which tells you that he knew he did you wrong,*
Was griev'd for't, and for satisfaction,
Hath given you double of the wealth you had.
Brothers. *Increas'd our portions.*
Wife. *Given me a dowry too.*
Butler. *And that he knew,*
Your sin was his, the punishment his due.
Scarborow. *All this is here:*
Is heaven so gracious to sinners then?
Butler. *Heaven is, and has his gracious eyes,*
To give men life, not like intrapping spies.

So löst das Vermächtniss des reumüthigen Vormundes, Lord Faulconbridge, Alles in Wohlgefallen auf, indem auch die nun mit einer Mitgift bedachte Schwester der Scarborows von ihrem nichtsnutzigen Gemahl wieder zu Gnaden aufgenommen wird.

Die Aehnlichkeiten zwischen diesem Drama und dem Timon, so weit derselbe nicht von Shakspere umgearbeitet ist, sind unverkennbar. In beiden Schauspielen wird der Held, der durch eigene Schuld, durch sinnlose Verschwendung, sich in's Elend stürzt, als ein Opfer fremder Schlechtigkeit aufgefasst, als ein Märtyrer, dessen erduldete Unbill an Andern gestraft werden muss: im Timon an den hartherzigen Athenern, in den *Miseries of Inforced Marriage* an dem Vormund, der den jungen Scarborow zu der Verheirathung gezwungen hat, obgleich in der betreffenden Scene der Widerstand

des charakterlosen Mündels in der That schwach genug ist und er auf einige Drohungen des Vormundes hin sich bald genug fügt mit den Worten:

Fate pity me, because I am inforc'd:
For I have heard those matches have cost blood,
Where love is once begun and then withstood —

nachdem er, der im ganzen Drama als ein wahrer Lump erscheint und keinerlei Theilnahme erwecken kann, vorher pathetisch ausgerufen hat:

World, now thou seest what 'tis to be a ward!

An den Timon erinnern auch die Geldverhältnisse, die in den *Miseries* eine eben solche Rolle spielen: der Freund, der aus der drohenden Schuldhaft gelöst wird; die Schuldhaft, die dem Verschwender dann selber droht; Wucherer, Schmarotzer, endlich der treue Butler, der als ein wahres Seitenstück zu dem Haushofmeister Flavius im Timon erscheint, freilich auch wie dieser dem alten Adam in Shakspere's *As You Like it* nachgebildet ist. Die Nachahmung Shakspere's, im Stil und in einzelnen Figuren, tritt überhaupt deutlich genug in den *Miseries* hervor: die Wirthshausscenen in der Mitrataverne sind eine berechnete Copie des Treibens in der Kneipe zum Eberkopf in *King Henry IV.,* nur dass leider der Shakspere'sche Witz nicht mit daher entlehnt ist. Ebenso ist der nächtliche Strassenraub, den der Butler mit den jüngern Brüdern Scarborow unternimmt, offenbar, wenn auch sehr zur Unzeit und mit gewaltsamster Motivirung eingeschoben, eine geflissentliche Nachahmung der Scenen, in denen Falstaff die Krämer berauben will.

Auf Timon und auf Pericles zugleich weist noch mehr als die ungeschickte Behandlung eines ursprünglich nicht ungeschickten Stoffes die Form der *Miseries* hin: Prosa, Blankvers und gereimter Vers durcheinander gemischt, ohne dass sich überall ein Grund für solchen Wechsel absehen liesse. Die Charakteristik, die ich in der Dissertation über den Timon von dem Versbau der unshakspere'schen Theile des Dramas gab, gilt auch von den unshakspere'schen

Theilen des Pericles und von den *Miseries*. Schon die obigen Proben aus letzterem Drama zeigen die dort hervorgehobene Liebhaberei, Reimverse mitten in den Blankvers einzuflechten. Auch was in jener Dissertation mit zahlreichen Beispielen belegt ist, »dass der Vorgänger mit trivialen und geschmacklosen Reimsprüchen seine Reden in der Mitte überall ausstattet und seine Scenen am Schlusse verziert«, ferner »dass diese Sentenzen oft nur des Reimes wegen angebracht scheinen und an einer Unklarheit und Schiefheit des Ausdrucks leiden, die nur ahnen lässt, was gemeint ist, eine deutlichere, sichere Interpretation aber kaum gestatten« — all diese stilistischen und metrischen Merkmale, wozu auch die geschmacklosen Antithesen und Metaphern, und die hohlen bombastischen Phrasen gehören, kehren in auffallender Familienähnlichkeit im Pericles und in den *Miseries* wieder. Wir fügen zu den damals aus dem Timon citirten Beispielen hier einige weitere aus den beiden andern Dramen; also zunächst aus Pericles:

All love the womb that their first beings bred;
Then give my tongue like leave to love my head

sagt Pericles (A. I. Sc. 1) zum Antiochus; und Antiochus sagt nachher zum Thaliard:

Thaliard, adieu — Till Pericles be dead,
My heart can lend no succour to my head. —

Helicanus sagt (A. I. Sc. 2):

We'll mingle our bloods together in the earth,
From whence we had our being and our birth

und Pericles schliesst die Scene mit den Worten:

That time of both this truth shall ne'er convince,
Thou show'dst a subject's shine, I a true prince. —

Pericles sagt, wenn er seine Rüstung wiederfindet (A. II. Sc. 1):

I thank thee for't: my shipwreck's now no ill
Since I have here my father's gift in's will

und schliesst die Scene mit demselben Reim:

Then honour be but a goal to my will!
This day I'll rise or else add ill to ill.

Pericles sagt (A. II. Sc. 3):

Whereby I see that Time's the king of men;
He's both their parent, and he is their grave,
And gives them what he will, not what they crave.

A. I. Sc. 4 hatte Cleon zur Dionyza gesagt:

Here many sink, yet those which see them fall,
Have scarce strength left to give them burial.

A. II. Sc. 4 sagt dann Helicanus mit demselben Reim:

for they so stunk
That all those eyes ador'd them[1]) *ere they fall,*
Scorn now their hand should give them burial.

Simonides sagt zum Schlusse des zweiten Actes:

What, are you both pleas'd?
Thaisa. *Yes, if you love me, Sir.*
Pericles. *Even as my life, or blood that fosters it.*
Simonides. *What, are you both agreed?*
Both. *Yes, if it please your majesty.*
Simonides. *It pleaseth me so well, I'll see you wed;*
Then with what haste you can get you to bed.

Ebenso sagt Scarborow am Schlusse der *Miseries*, aus denen die nun folgenden Citate entlehnt sind:

And are all pleas'd?
All. *We are.*

---

[1]) D. h. *which adored them.* Diese incorrecte Auslassung des Relativpronomens im Nominativ ist in ihrer constanten Wiederholung charakteristisch für den Timon, den Pericles und die *Miseries of Inforced Marriage.*

Scarborow. *Then if all these be so,*
I am new wed, so ends old marriage woe;
And in your eyes so lovingly being wed,
We hope your hands will bring us to our bed.

Der Vater der verlassenen Braut verflucht den jungen Scarborow unter Anderm mit folgenden Worten:

And may his corpse be the physician's stage,
Which, plag'd upon, stands not to honour'd age.

Der junge Scarborow weist seine Neuvermählte auf die Leiche der verlassenen Braut hin, als ob sie deren Selbstmord verschuldet habe:

Eye her, view her, tough dead, yet she does look,
Like a fresh frame, or a new-printed book
Of the best paper, never look'd into
But with one sullied finger, which did spot her,
Which was her own too, but who was cause of it?
Thou and thy friends, and I will loath thee for't. —

Der junge Verschwender löst seinen schmarotzenden Freund aus der Schuldhaft mit den Worten:

Well, at your importance, for once I'll stretch my purse;
Who's born to sink as good this way as worse.

Der Butler schildert Scarborow's falsche Freunde in Worten, die auffallend an entsprechende Stellen im Timon erinnern:

O, the most wretched season of this time!
These men, like fish, do swim within one stream,
Yet they'd eat one another, making no conscience
To drink with them they'd poison; no offence
Betwixt their thoughts and actions hath controul,
But headlong run, like an unbias'd bowl:
Yet I will throw them on, but like to him
At play knows how to lose, and when to win. —

So ermahnt auch der verzweifelnde Scarborow seinen Butler zum Menschenhass:

Do as the devil does, hate panther-like mankind!
And yet I lie, for devils sinners love,
When men hate men, though good like some above. —

Auch die Prosa in den drei Dramen verräth grosse Familienähnlichkeit, obgleich sie in verschiedenem Masse in ihnen vertreten ist: am schwächsten im Pericles, wo ein in mittelalterlicher Fassung verarbeiteter halbantiker Sagenstoff weniger Anlass zu einer Annäherung an die Sprache des täglichen Lebens darbot. Dennoch fehlt die Prosa auch hier nicht, so in der kurzen Rede Thaliard's (A. II. Sc. 3) und in dem Gespräch der Fischer mit dem schiffbrüchigen Pericles. Beide Prosastücke tragen eben so die Kennzeichen der Prosa in *Timon of Athens*, wie sie sich von der Shakspere'schen Prosa in den Bordellscenen scharf, und nicht gerade vortheilhaft unterscheiden. Politische und kirchliche Anspielungen satirischer Art, die Shakspere durchaus vermeidet, kommen in beiden vor, worauf schon bei der Analyse des Pericles hingewiesen wurde. Fand die Prosa schon im Timon einen weiteren Spielraum, namentlich in den Scenen, die uns unter griechischer Maske das Londoner Alltagsleben, Kuppler, Gläubiger, Wucherer und ähnliches Gesindel vorführen, so ist das in noch höherem Grade der Fall mit den *Miseries of Inforced Marriage*, wo in bestimmten, dem damaligen Publicum sehr wohl bekannten Localitäten, wie die Mitrataverne in Breadstreet, natürlich die Sprache erwartet wurde, die man an solchen Orten zu hören gewohnt war. Dennoch wechselt auch hier die in ihrem Typus an Timon und Pericles erinnernde Prosa eben so willkürlich wie in diesen Dramen mit bald gereimten, bald reimlosen, bald schlecht, bald gut gebauten Versen ab.

Besässen wir ausser den *Miseries of Inforced Marriage* noch andere Dramen ausschliesslich aus Wilkins' Feder, so würden wir ohne Zweifel noch viel besser in Stand gesetzt sein, seinen Stil und seinen Vers, seine ganze Dramatik mit den in Pericles und Timon vorliegenden Eigenthümlichkeiten in Parallele zu bringen.

So aber wird ihm nur noch die Mitarbeit zugeschrieben an Einem historischen Drama von John Day und William Rowley: *The Travels of the Three English Brothers, Sir Thomas, Sir Anthony and Sir Robert Shirley;* und da möchte für unsere Zwecke schwer zu entscheiden sein, was von diesem Stücke ihm gehört, was seinen beiden Mitarbeitern. — Auch ein Pamphlet in Prosa hat Wilkins verfasst: *Three Miseries of Barbary — Plague, Famine, Civill Warre: with a relation of the death of Mahomet the late Emperour, and a brief report of the new present wars between the three brothers,* — Collier sagt in seinen Notizen zu Dodsley's Sammlung, in der das oben analysirte Wilkins'sche Drama abgedruckt ist, von diesem Pamphlet: es sei in einem gesuchten Stil geschrieben und die Schilderungen seien oft treffend. — Demnach müsste es mit manchen Partieen der Novelle übereinstimmen, mit denjenigen nämlich, die nicht aus Twine's naiver Darstellung entlehnt sind, sondern das Drama Pericles in einem gesuchteren Stil paraphrasiren.

IV.

DRYDEN UND SHAKSPERE.

Als in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts mit der Restauration des Königsthums in England fast gleichzeitig die Restauration der englischen Bühne erfolgt war, begann auch Dryden seine durch ein ganzes Menschenalter hindurch mit zweifelhaftem Erfolge, aber mit deshalb nur um so unzweifelhafterer Ausdauer fortgesetzte dramatische Wirksamkeit. Dass er in der Ausübung derselben sehr bald auf seinen grössten Vorgänger, auf Shakspere geführt und immer wieder auf ihn zurückgeführt werden musste, das erscheint nicht so sehr als das Ergebniss einer besonderen Vorliebe Dryden's, als vielmehr in der Natur der Stellung beider Dichter begründet und durch die Verhältnisse mit unvermeidlicher Consequenz veranlasst. Wie das englische Theater in jener Zeit seiner Wiedergeburt einmal beschaffen war: in seiner Dürftigkeit und Formlosigkeit lediglich auf den Reichthum der älteren Bühne angewiesen, mit der die Kette der Tradition, gewaltsam durch die Puritanerherrschaft und Cromvell's Protectorat abgerissen, so gut es eben anging, wieder angeknüpft werden musste — liess sich vor Allem Shakspere weder ignoriren noch vergessen; wie er denn in der That zu keiner Zeit in England vergessen worden ist. Insbesondere aber musste Dryden, in dessen eminenter und vielseitiger poetischer Begabung gerade das Element, auf das für die von ihm so eifrig und beharrlich verfolgten Zwecke Alles ankam, das dramatische Element am schwächsten vertreten war, insbesondere er musste in

dem ihm selbst schwerlich verhohlenen Bewusstsein dieser Schwäche das Bedürfniss empfinden, sich mit Shakspere auseinander zu setzen, wo der herrschende Zeitgeschmack etwas Anderes von ihm verlangte, und sich an Shakspere anzuschliessen, wo er sich der besseren Erkenntniss nicht zu verschliessen vermochte. Es lohnt sich der Mühe, diese Schwankungen zwischen zwei häufig diametral einander entgegengesetzten Polen, diese Versuche und Bemühungen, einerseits den damals tonangebenden Kreisen, andererseits aber auch der Würdigung und dem Muster Shakspere's — womöglich beiden Strömungen zugleich — gerecht zu werden, durch eine ganze Reihe Dryden'scher Abhandlungen und Schauspiele einer fortlaufenden Beobachtung zu unterwerfen.

Die erste Notiznahme von Shakspere und dem altenglischen Theater überhaupt bei Dryden finden wir in der Widmung seiner Tragikomödie *The Rival Ladies* an seinen Gönner, den Grafen von Orrery, und zwar eine Notiznahme, die nicht gerade von erschöpfenden Studien Dryden's auf diesem Gebiete zeugt. Um den Gebrauch des Reims in den pathetischen Scenen der genannten romantischen Tragikomödie zu rechtfertigen, verweist er auf die Tragödie »Königin Gorboduc«, welche Lord Buckhurst viele Jahre vor Shakspere's Dramen in englischen Versen, d. h. in Reimen, verfasst habe. Bekanntlich ist aber die erste regelmässige englische Tragödie, in welcher der König, nicht die Königin, den Namen Gorboduc führt, nicht in Reimen, sondern im Blankvers verfasst, welchen letztern, nach Dryden's Meinung, erst Shakspere erfunden haben soll, um sich die Mühe des Reimens zu sparen. [1]) Woher Dryden in Erfahrung gebracht, dass der englische Blankvers lediglich einer Bequemlichkeitsliebe Shakspere's seine Entstehung verdanke, verräth er uns nicht.

---

[1]) *For many years before Shakespeare's Plays, was the Tragedy of Queen Gorboduc in English Verse, written by that famous Lord Buckhurst — — Shakespeare (who with some Errors not to avoided in that Age, had undoubtedly a larger Soul of Poesie than ever any of our Nation) was the first, who to shun the Paine of continual Rhyming, inrented that kind of Writing, which we call blank Verse, but the French more properly Prose Mesurée: into which the English Tongue so naturally slides, that in writing Prose 'tis hardly to be avoided — Epistle Dedicatory. The Rival Ladies.*

Um aber den kleinen Makel, den er damit auf den Dichter wirft, wieder abzuwischen, fügt er hinzu, Shakspere habe, einige in jener Zeit unvermeidliche Irrthümer abgerechnet, unzweifelhaft eine grössere Quintessenz von Poesie besessen, als irgend ein anderer Engländer.

Erst nach der Abfassung jener Widmung zu *The Rival Ladies* (gedruckt 1664) scheint sich Dryden eingehender mit Shakspere beschäftigt zu haben. Manche Spuren davon treffen wir zunächst in seinem *Essay of Dramatick Poesy* an, einer im Jahre 1667 zuerst erschienenen Abhandlung, deren Tendenz, dem Vorwort an den Leser zufolge, vornehmlich die Ehrenrettung der englischen Dramatiker vor dem Tadel derer, welche die französichen ihnen vorziehen, sein soll.[1]) Unserem Zwecke gemäss können wir aus dieser Arbeit, welche, in der Form von Unterhaltungen Dryden's mit dreien seiner Freunde und Gönner, die verschiedensten ästhetischen Fragen, ausser der im Vorwort bezeichneten, auf's Tapet bringt und erörtert, nur diejenigen Stellen hervorheben, welche sich auf Shakspere beziehen. Denn auch zu dessen »Ehrenrettung« u. A. fühlt sich Dryden gedrungen, der französischen Geschmacksrichtung gegenüber, welche unter dem Patronat des Hofes, wie auf die sonstige Poesie, so auch auf die dramatische in England ihren bedenklichen Einfluss auszuüben begann. Von Shakspere's historischen Dramen sagt er, sie seien eigentlich nur die Chroniken der Könige, und die Handlung derselben, die oft einen Zeitraum von 30—40 Jahre umfasse, sei zusammengedrängt in die Darstellung von dritthalb Stunden. Das heisse aber, fährt Dryden fort, nicht die Natur nachahmen oder malen, sondern sie *en miniature* zeichnen oder durch das verkehrte Ende eines Perspectivs betrachten. Dadurch werde ein Drama nicht ergötzlich, sondern lächerlich.[2]) — Im weiteren Verlaufe

---

[1]) *The Drift of the ensuing Discurse was chiefly to vindicate the Honour of our English Writers, from the Censure of those who unjustly prefer the French before them — An Essay of Dramatick Poesy.*

[2]) *On the other side, if you consider the Historical Plays of Shakespeare, they are rather so many Chronicles of Kings, or the Business many times of thirty or forty Years, crampt into a Representation of two Hours and a half,*

des Gesprächs wird von Ben Jonson gerügt, dass er so strenge an dem unvergleichlichen Shakspere die Missachtung des Decorum der Bühne verurtheilt habe. — Dass auch Shakspere ganze Scenen in Reimen geschrieben, darauf wird wie auf eine ganz neue Entdeckung einige Seiten weiter hingewiesen. Shakspere muss sich also doch aus der in der Widmungsvorrede zu *The Rival Ladies* ihm vorgeworfenen Bequemlichkeitsliebe dann und wann aufgerafft haben! — Dryden selbst, der an dem fingirten dramaturgischen Gespräche unter der Maske des pseudonymen Neander theilnimmt, erhebt sich zu einer entschiedenen Verherrlichung Shakspere's, wenn er behauptet: in den meisten unregelmässigen Dramen Shakspere's oder Fletcher's sei mehr von mannhafter Phantasie und dichterischem Feuer vorhanden als in irgend einem französischen.[1]) Einige Dramen der genannten beiden Dichter seien aber auch regelrecht angelegt. Als Beispiel citirt er Shakspere's *Merry Wives of Windsor,* wahrscheinlich aus keinem anderen Grunde, als weil das ganze Stück in und um Windsor spielt, also ausnahmsweise mal die Einheit des Ortes, vor der Dryden doch eine Art von heimlichem Respect hegt, so leidlich beobachtet ist. Auf die Bitte seines Interlocutors Eugenius (Lord Buckhurst) eine Charakteristik Ben Jonson's zu geben, leitet Neander (Dryden selbst also) diese ein mit einer Charakteristik Shakspere's und Fletcher's, der Nebenbuhler Ben Jonson's in der Poesie, von denen der Eine (Shakspere ist gemeint) wenigstens ihm gleich komme, vielleicht ihm überlegen sei.[2]). Er rühmt an Shakspere den weiten umfassenden Geist, den er vor allen neuern, vielleicht auch vor allen älteren

---

which is not to imitate or paint Nature, but rather to draw her in Miniature, to take her in little: to look upon her through the wrong End of a Perspective, and receive her Images not only much less, but infinitely more imperfect than the Life: This instead of making a Play delightful, renders it ridiculous. — Essay of Dramatick Poesy.

[1]) *And secondly, that in most of the irregular Plays of Shakespeare or Fletcher there is a more masculine Fancy and greater Spirit in the writing than there is in any of the French. — Essay of Dramatick Poesy.*

[2]) *One of them, in my Opinion, at most his Equal, perhaps his Superior, — Essay of Dramatick Poesy.*

Dichtern voraus habe.[1]) Seine Schilderungen sehe man nicht bloss, man fühle sie handgreiflich. Er habe nicht der Brille der Bücher bedurft, um die Natur zu lesen; er habe in sein Inneres geschaut und sie da gefunden. Wäre er überall gleich, so liesse er sich mit den Grössten unter den Menschen vergleichen. Aber — und nun folgt bei Dryden der obligate Schatten zu so vielem Licht — leider ist Shakspere oft flach und schaal, sein komischer Witz artet oft in Wortwitz aus, sein tragischer Ernst schwillt zu Bombast an. Doch bei alledem ist er immer gross, wenn sich ein grosser Stoff darbietet.[2]) — Sodann citirt Dryden als besonders treffend ein Wort des gelehrten Hales vom Eton College: Es gebe keinen Gegenstand, den irgend ein Dichter behandelt, dass er denselben nicht als von Shakspere besser behandelt nachweisen wolle. Und wenn jetzt auch Andre ihm allgemein vorgezogen würden, so habe doch das Zeitalter, in welchem er gelebt, niemals Zeitgenossen, wie Fletcher und Jonson, ihm gleichgestellt. Auch am Hofe des letzten Königs, als Ben Jonson's Ruhm am Höchsten stand, habe Sir John Suckling und der grössere Theil der Hofleute Shakspere doch weit höher geschätzt. — Den Grund, dass dennoch jetzt im Jahre auf Eine Shakspereaufführung zwei Darstellungen von Beaumont und Fletcher kommen, sucht Dryden u. A. darin, dass Shakspere's Sprache schon etwas veraltet sei. »Ich bewundere Ben Jonson, aber ich, liebe Shakspere,« [3]) ist die subtile Distinction, mit der Dryden diesen Theil seines Vortrags abschliesst, um dann zu einer kritischen Analyse eines Lustspiels von Ben Jonson, *The Silent Woman*, überzugehen.

Seine angebliche Liebe zu Shakspere practisch zu bethätigen, sollte Dryden bald Gelegenheit finden, in dem Liebesdienste, den er dem Shakspere'schen *Tempest* erwies. Es ist interessant, gleich-

---

[1]) *He was the Man who of all Modern, and perhaps Ancient Poets, had the largest and most comprehensive Soul. — Essay of Dramatick Poesy.*

[2]) *But he is always great, when some great Occasion is presented to him.*

[3]) *Shakespeare was the Homer, or Father of our Dramatick Poets; Jonson was the Virgil, the Pattern of Elaborate Writing; I admire him, but I love Shakespeare. — Essay of Dramatick Poesy.*

sam zur Widerlegung des Denkspruchs: Tadeln ist leicht, Bessermachen ist schwer, den Shaksperekritiker einmal als Shakspereverbesserer zu betrachten. Nicht als ob Dryden der Erste auf dem dankbaren Felde der Shakspereverbesserung gewesen wäre, so wenig wie er der Letzte geblieben ist, vielmehr bekanntlich bis auf diesen Tag zahlreiche Nachstrebende gefunden hat.

Schon vor Dryden hatte Sir William Davenant, der Neubegründer der englischen Bühne, die er durch Einführung beweglicher Scenerien und nicht minder beweglicher weiblicher Mimen Karl dem Zweiten, seinem Hof und Volke doppelt anziehend und theuer zu machen verstand, sich in ähnlicher Weise zugleich um Shakspere und um das Theater verdient gemacht. Da dem damaligen Geschmacke ein einziges Shakspere'sches Drama bisweilen zu stoffarm erschien, so hatte Sir William vermittelst einer einfachen und doch complicirten Vorkehrung zwei Shakspere'sche Stücke: *Measure for Measure* und *Much Ado about Nothing* zu Einer Davenant'schen Tragikomödie: *The Law against Lovers* dergestalt schwalbenschwanzartig in einander gefügt, dass die einzelnen Scenen des einen Dramas mit den einzelnen des andern abwechselten, mit Weglassung natürlich alles dessen, was an Shakspere's Arbeit dem überlegenen Blicke Davenant's überflüssig oder obsolet vorkam. — Mit einer andern Manier von Paarung oder Doublirung liesse sich, das erkannte der scharfsinnige Davenant, auch der Stoffarmuth des Shakspere'schen *Tempest* abhelfen: der Jungfrau, die nie einen Mann gesehen, musste ein junger Mann, der nie ein Weib gesehen, gegenüber gestellt werden. Um die Sache noch pikanter zu machen, wurde dem Ariel ein weiblicher Ariel, dem Caliban ein weiblicher Caliban beigesellt, der Miranda eine jüngere Schwester Dorinda, der man alle jene unbewusst lüsternen, bewusst schlüpfrigen Reden und Anspielungen in den Mund legen konnte, die für den Charakter der Miranda, wie ihn Shakspere angelegt, einmal nicht zu brauchen waren und doch für den starker Reizmittel bedürftigen Geschmack des damaligen Publicums unerlässlich schienen. Die Ausführung dieser glücklichen Idee überliess jedoch der alternde Davenant seinem jüngern Mitarbeiter Dryden; und dieser, ganz entzückt von der

excellent Contrivance, wie er sich in der Vorrede ausdrückt, ist alsbald an's Werk gegangen und hat niemals Etwas mit mehr Behagen geschrieben, [1]) als sein Lustspiel *The Tempest or the Enchanted Island. A Comedy by Mr. Dryden,* wie es auf dem Titelblatt heisst, und nicht etwa, wie die poetische Gerechtigkeit es erfordert hätte: *A Comedy by Messrs. Dryden and Shakespeare.* Nur in der Vorrede gesteht er: *It was originally Skakespeare's: a Poet for whom he* (d. h. Davenant) *had particularly a high Veneration, and whom he first taught me to admire.* Sehen wir denn einmal zu, wie die Compagnie Davenant und Dryden ihre hohe »Verehrung und Bewunderung« Shakspere's an seinem *Tempest* bethätigt hat.

Eine wesentliche Bereicherung und Verschönerung hat gleich die erste Sturm-und Schiffbruchscene erfahren, aber nicht so sehr durch die beiden neuen Bearbeiter, als durch die Decorationsmaler und Theatermaschinisten, die allerdings auf der Bühne Karl's II. Effecte erzielen konnten, von denen sich die Bühne Jacob's I. und Shakspere selber noch Nichts träumen liess. Der sehr detaillirten Bühnenweisung Dryden's zufolge, muss die stürmische See mit dem hin und her geschleuderten Schiff so natürlich und wirkungsreich dargestellt sein, dass die Zuschauer allenfalls schon von dem blossen Anblick seekrank werden konnten. Wie ärmlich erscheint dagegen Shakspere's Bühnenweisung: *Enter Mariners, wet!* d. h. die Matrosen treten durchnässt auf, und alles Uebrige hört man nur, sieht aber Nichts: *A tempestuous noise of Thunder and Lightning heard.* Vielleicht durfte Shakspere zu seiner dichterischen Kunst das Vertrauen hegen, dass sie für sein Publicum die Beihülfe des Decorationsmalers und Maschinisten entbehrlich machen konnte.

---

[1]) *But Sir William Davenant, as he was a man of a quick and piercing Imagination, soon found that something might be added to the Design of Shakespeare — — and therefore to put the last Hand to it, he designed the Counterpart to Shakespeare's Plot, namely that of a Man who had never seen a Woman, that by this Means those two Characters of Innocence and Love might the more illustrate and commend eachother. This excellent Contrivance he was pleas'd to communicate to me, and to desire my Assistance in it. I confess that from the very first Moment it so pleas'd me that I never writ anything with more Delight.* — *Preface. The Tempest.*

In der zweiten Scene des ersten Actes, wie in den folgenden Scenen durchgängig, musste Dryden den armen Shakspere unbarmherzig zusammenstreichen, um für seine eignen Einschiebsel den nöthigen Raum zu schaffen. So ist von der ganzen ersten Rede der Miranda, die in so rührend ergreifender Schilderung Prospero's Erbarmen für die Schiffbrüchigen anfleht, Nichts übrig geblieben als das nüchterne

If by your Art,
My dearest Father, you have put them in
This Roar 'allay 'em quickly.

Wenn Dryden den Prospero darauf erwidern lässt:

I have so order'd
That not one Creature in the Ship is lost

so übersah der Zusammenstreicher freilich, dass in seinem Texte vorher von diesem Schiffe Nichts vorgekommen ist, sondern nur in den gestrichenen Shakspere'schen Versen. — Einen komischen Eindruck macht es, wie in diesem Zwiegespräch überall die zweite, noch abwesende Tochter Prospero's, Dorinda, mit der Dryden das Stück bereichern will, wenigstens in der Erwähnung mit eingeschoben wird. So z. B.

Mir. *Sir, are not you my Father?*
Prosp. *Thy Mother was all Virtue, and she said,*
Thou wast my Daughter, and thy Sister too.

Auf die platteste Verständlichkeit zielen andere Aenderungen hin. Wenn Shakespere sagt:

To have no screen between this part he play'd,
And him he play'd it for, he needs will be
Absolute Milan,

so setzt Dryden dafür

This false Duke
Needs would be absolute in Milan.

Der König von Neapel wird in einen Herzog von Savoyen verwandelt, dem aber, unbeschadet dieser Standeserniedrigung, doch wie bei Shakspere der Usurpator von Mailand tributpflichtig wird und Huldigung leistet. — Auf die von Dryden natürlich wieder auf

das Nothdürftigste zusammengestrichene Schilderung Prospero's von seiner heimlichen Wegschaffung aus Mailand — Dryden lässt aus Rücksicht auf sein in der Geographie schon besser bewandertes Publicum ihn in Nizza einschiffen — versetzt bei Shakspere Miranda:

Alack, what trouble
Was I then to you!

und Prospero erwidert:

O, a cherubim
Thou wast that did preserve me. Thou didst smile
Infused with a fortitude from heaven,
When I have deck'd the sea with drops of salt etc.

Bei Dryden muss wieder Dorinda erwähnt werden, und Prospero erwidert daher auf Miranda's Wort:

Thou and thy Sister were
Two cherubims which did preserve me: You both
Did smile, infus'd with fortitude from heaven.

Den Rest der Rede, der den Nachsatz und Gegensatz des lächelnden Kindes und des weinenden Vaters enthält und dadurch den Vordersatz erst verständlich macht, lässt Dryden ganz arglos wieder fort. Ebenso wird Miranda's letzte Frage, warum denn Prospero diesen Seesturm heraufbeschworen, gestrichen, aber das ohne diese Frage sinnlose Mahnwort des Vaters an die Tochter

Here cease more questions!

ist, um einen familiären Ausdruck zu gebrauchen, bei Dryden in Gedanken stehen geblieben. Wenn Miranda gar keine Fragen thut, braucht Prospero ihr natürlich das weitere Fragen auch nicht zu verbieten.

Ein ferneres Beispiel von den Absurditäten, zu denen Dryden durch die unglückliche Idee, dem Prospero eine zweite Tochter aufzuhalsen, veranlasst wird, ist in dem folgenden Zwiegespräch Prospero's mit Caliban, wo Ersterer sagt:

I have us'd thee,
Filth as thou art with human care; and lodg'd thee
In mine own cell, till thou didst seek to violate
The honour of my child.

Dafür setzt Dryden: *The honour of my childr en,* als ob Caliban sich solche grobe Ungebühr gleichzeitig gegen beide Töchter Prospero's herausgenommen! Denn die Replik Caliban's

Thou didst prevent me. I had peopled else
This isle with Calibans

hat Dryden aus Shakspere gestrost mit herübergenommen. — Nach dem Weggange des Prospero und des Caliban tritt Dorinda auf und in dem Dialog der beiden Schwestern, der natürlich von Dryden herrührt, haben wir nun das Geschöpf Shakspere's neben dem Geschöpfe Dryden's vor uns [1]) — eine Zusammenstellung, die ohne Zweifel für sein Publicum höchst pikant gewesen sein muss. Von der Würze, mit der Dryden hier Shakspere's Drama ausgestattet hat, lassen wir in der Anmerkung ein Pröbchen folgen. [2]) — Um für diese Naivitäten Platz zu schaffen, musste die erste Begegnung Fernando's und der Miranda, die Shakspere zum Schlusse des ersten Actes herbeiführt, weiterhin verlegt werden; mit welchem Apropos, werden wir bald sehen.

Der zweite Act beginnt bei Dryden mit einer platt komischen Scene der gestrandeten Schiffsleute, die von Davenant herrührt und die bis zum Auftreten Caliban's aus eigenen Mitteln dieses Dichters hergestellt ist, ohne dass er den armen Shakspere in Contribution

---

[1]) Sir Walter Scott, im Ganzen ein sehr milder Beurtheiler, sagt doch bei dieser Gelegenheit: *In mixing his tints, Dryden did not omit that peculiar colouring, in which his age delighted. Miranda's simplicity is converted into indelicacy, and Dorinda talks the language of prostitution before she ever has seen a man. — The Life of John Dryden. By Sir Walter Scott.*

[2]) *Mir. And shortly we may chance to see that thing,*
Which you have heard my Father call a Man.
Dor. But what is that? For yet he never told me.
Mir. I know no more than you. But I have heard
My Father say, we Women were made for him.
Dor. What, that he should eat us, Sister?
Mir. No, sure. You see, my Father is a Man, and yet
He does us good, I would he were not old.
Dor. Methinks indeed: it would be finer, if
We two had two young Fathers.
The Tempest. (Act I. Sc. 2.)

zu setzen brauchte. — Ebenso ist Shakspere gänzlich unbetheiligt gelassen an der zweiten Scene des zweiten Acts, wo der in der Vorrede so gepriesene »treffliche Einfall« Davenant's, von dem jungen Manne, der nie ein Weib gesehen, von Dryden folgendermassen eingeleitet und verarbeitet wird. Prospero hat in dem kleinen Boote, in welchem die Usurpatoren seiner Herrschaft ihn aussetzten, nicht bloss seine beiden Töchterlein bei sich gehabt, sondern auch, um das Boot recht voll zu machen, den Hippolito, einen jungen Herzog von Mantua, dessen Herzogthum von Alonso, dem Herzog von Savoyen, ebenfalls usurpirt worden ist. Diesen jungen Hippolito hat Prospero auf seiner Insel nun auferzogen, aber getrennt von den beiden Mädchen, dieweil er in den Sternen gelesen, der Tod drohe dem Zöglinge, falls er das Antlitz eines Weibes erblicke. Hippolito tritt jetzt zu Prospero aus der Höhle, in der er gefangen gehalten wird, und lässt sich von seinem Meister vor der unbekannten Creatur, Weib genannt, eindringlich warnen. Weniger folgsam und gelehrig, als der unschuldige Jüngling, der auf Prospero's Befehl resignirt alsbald in seine Behausung zurückkehrt, sind aber Prospero's Töchter, die der gefährlichen Höhle Hippolito's nahe kommen und sich vom Vater nicht warnen lassen wollen. Wie trefflich Dryden sich auf den Ton versteht, mit dem man auf Karl's II. Zeit- und Geschmacksgenossen wirkte, zeige eine abermalige Probe des Dialogs zwischen Vater und Töchtern.[1]) — Die von Prospero so ängstlich Jahrelang trotz der Nachbarschaft der respectiven Wohnungen ver-

---

[1]) *Mir.* *But you have told me, Sir, you are a Man;*
And yet you are not dreadful.
Prosp. *Ay, Child! but I*
Am a tame Man; old Men are tame by Nature.
But all the danger lies in a wild young Man.
Dor. *Do they run wild about the Woods?*
Prosp. *No, they are wild within Doors, in Chambers,*
And in Closets.
Dor. *But, Father, I would stroke 'em and make 'em gentle, then sure they would not hurt me.*
Prosp. *You must not trust them, Child: No Woman can come near them, but she feels a Pain, full nine Months.*
The Tempest. (Act II. Sc. 2.)

hinderte erste Begegnung zwischen Hippolito und den beiden Mädchen wird jetzt einfach dadurch herbeigeführt, dass Prospero unvorsichtiger Weise seine Töchter vor der Höhle Hippolito's zurücklässt, worauf die Betreffenden denn keine lange Zeit verlieren, mit einander gegenseitige Bekanntschaft zu machen, trotz des väterlichen Verbotes. — In der dritten Scene des zweiten Actes muss der arme Shakspere wieder herhalten: die vornehmeren Schiffbrüchigen treten auf, wie bei Shakspere schon zu Anfang des zweiten Actes. Auch hier sind die Reden jämmerlich zusammengestrichen und alles Shakspere'schen Witzes und Humors, wie er sich in den eingeflochtenen Prosastellen so tiefsinnig beurkundet, vollständig entkleidet, vielleicht weil dergleichen feinere Kost für das Dryden'sche Publicum ungeniessbar war. Dafür giebt es denn desto reichlicher Gespenstererscheinungen, Teufels-Ballet und Geistergesang, zugleich berechnet, den Zuschauern zur Augenweide und den beiden schuldbewussten Fürsten Alonso und Antonio zur Gewissenserschütterung zu dienen.

Im dritten Acte verschafft eine von Dryden eingeschobene Scene, in der Prospero seine Töchter wegen Uebertretung seines Gebotes, dem gefährlichen Manne nicht zu nahe zu kommen, ausschilt, dem Dichter abermals Gelegenheit zu solchen Auslassungen der Mädchen, wie sie unter der Maske unschuldiger Naivität die raffinirteste, kaum irgendwie verschleierte Lüsternheit athmen und anregen sollen. — Noch widerlicher in andrer Weise ist die folgende Scene, in welcher Caliban's Schwester, nach ihrer Mutter Sycorax benannt, auftritt und eine derbmaterielle Liebelei mit dem trunkenen Bootsmann Trinculo beginnt. Glücklicherweise hat Shakspere zu dieser Scene, die wahrscheinlich noch von Davenant geschrieben ist, wenig oder gar Nichts beizusteuern gehabt. Desto mehr leider aber zu der vierten Scene des dritten Acts, die dem Schluss des ersten Acts bei Shakspere entspricht. Dryden hat, indem er die erste Begegnung Ferdinand's mit der Miranda hier nachholt, ganz vergessen, dass *seine* Miranda unterdessen längst in dem Hippolito einen Mann kennen gelernt hat, dass also ihr, bei Shakspere sehr wohl motivirtes, Erschrecken und Erstaunen beim ersten Erblicken

Ferdinand's hier rein abgeschmackt erscheint. Ein Shakspereverbesserer braucht allerdings vor Shakspere keinen sonderlichen Respect zu hegen, weil ein solcher ihn in seiner verdienstlichen Arbeit nur geniren und hindern möchte; aber das, was der Shakpereverbesserer selber geschrieben, das sollte er doch so weit respectiren, dass er es im Verlaufe seiner Arbeit nicht sogleich wieder vergässe! — Die Mühe des Holzschleppens muthet nun der Dryden'che Prospero dem Ferdinand nicht zu, wahrscheinlich weil die royalistische Loyalität des Dichters, die auch aus dem schlechten König von Neapel einen Herzog von Savoyen gemacht hatte, solche gemeine Beschäftigung für einen Prinzen doch zu erniedrigend erachtete. Dagegen macht der Dryden'sche Prospero den Ferdinand mit dem Hippolito bekannt und giebt damit dem Letztern Gelegenheit, seine Naivitäten in der uns schon von der Dorinda her bekannten Manier an den Mann zu bringen. Da Hippolito in seiner Unerfahrenheit alle Weiber für sich beansprucht, Ferdinand's Miranda mit eingeschlossen, und in keiner Weise Raison annehmen will, so kommt es zwischen den beiden hoffnungsvollen Prinzen vom Wortstreit zum Duell, in welchem Hippolito, scheinbar tödtlich verwundet, fällt. Damit ist denn ein erwünschter Anlass zu Bühnenwirrwarr und bombastischem Pathos geboten; und Dryden geht in seinen eignen heroischen Tragödien zu gern auf solche Effecte aus, als dass er sie nicht auch hier anbringen sollte, immerhin auf Kosten aller Logik und Motivirung. In diesem verhängnissvollen Augenblicke erscheinen Alonso und seine Gefährten; Ferdinand wird von Prospero zum Tode verurtheilt, und Hippolito wird als vermeintliche Leiche weggetragen, während Dorinda und Miranda zurückbleiben, um über die Vorzüge ihrer respectiven »Männer«, Hippolito und Fernando, mit einander zu zanken. Die naive Dorinda sagt dabei u. A.:

My Father says
He'll make your Man as cold as mine is now,
And when he is made cold, my Father will
Not let you strive to make him warm again.

Im fünften Act folgt dann die Versöhnung und Lösung aller so unmotivirt und unkünstlerisch angestifteten Wirren. Hippolito wird durch Ariel's ärztliche Behandlung in's Leben zurückgerufen und mit Dorinda verlobt, wie Ferdinand mit Miranda, natürlich mit den üblichen Zweideutigkeiten, von denen hier zu guter Letzt eine charakteristische Probe stehen mag:

Prosp. *(To his Daughters) My Ariel told me, when last Night*
you quarrell'd,
You said you would for ever part your Beds.
But what you threat'ned in your Anger, Heaven
Hath turn'd to Prophecy.
For you, Miranda, must with Ferdinand,
And you, Dorinda, with Hippolito,
Lie in one Bed hereafter.

Alonso. *And Heaven make*
Those Beds still fruitful in producing Children,
To bless their Parents' Youth and Grandsires' Age.

Mir. to Dor. *If Children come by Lying in a Bed,*
I wonder you and I had not one between us.

Zum Schlusse des Dramas werden die Künste des Maschinisten und Decorateurs, des Ballet- und Musikmeisters wieder in starke Requisition gesetzt. Im Epilog hat Dryden wenigstens den guten Geschmack, von Shakspere weiter nicht zu reden, während der Prolog unbarmherzig genug »Shakespeare's geehrten Staub« auf die Bühne bringt:

As when a Tree's cut down, the secret Root
Lives under ground and thence new Branches shoot:
So from old Shakespeares honour'd Dust, this Day
Springs up and buds a new reviving Play.

Shakspere's dringende Mahnung, auf seinem Grabstein in der Kirche zu Stratford verzeichnet, seinen Staub unangetastet zu lassen, [1])

---

[1]) *Good friend, for Jesus sake forbeare*
To digg the dust inclosed heere!
Blest be the man that spares these stones,
And cursed be he that moves my bones.

scheint man immer nur im eigentlichsten Wortverstande aufgefasst zu haben. Seine Gebeine hat man allerdings respectirt, aber nur um mit seinen Werken ein desto frevelhafteres Spiel zu treiben. Vor solcher Profanation ist nun Dryden's Drama wohl sicher; denn schwerlich wird ein Drydenverbesserer aufstehen, um seinem *Tempest* solchen Liebesdienst zu erweisen, wie er ihn dem Shakspere'schen *Tempest* angethan hat.

Inzwischen war Dryden auf seiner dramatischen Laufbahn weiter vorgeschritten zu dem Genre, das er selbst wohlgefällig und euphemistisch als dasjenige der *Heroic Plays* bezeichnet. Es ist die eigentliche Spectakeltragödie, das dramatische Seitenstück zu dem Ritterroman der Zeit: mit gereimtem Bombast, mit Pauken und Trompeten für das Ohr, mit ritterlichem und maurischem Waffenprunk, mit Geistererscheinungen und Schlachtengewirr für das Auge ausgestattet, — ein Genre, dessen von Dryden geflissentlich cultivirte Extravaganzen und Abgeschmacktheiten schon seinen zeitgenössischen Widersachern, wie z. B. dem witzigen Herzog von Buckingham in dem parodistischen Drama *The Rehearsal* die willkommenste Ausbeute zu satirischen Anzapfungen der bittersten Art darboten. Besonders unbequem in diesen Angriffen einer unliebsamen Kritik scheinen dem reizbaren Dryden die Hinweisungen auf das ältere englische Theater und die dadurch hervorgerufenen unvortheilhaften Vergleichungen mit seinem eigenen gewesen zu sein. So musste denn wohl seine Abwehr in Vorreden, Prologen und Epilogen zugleich defensiv und offensiv gehalten werden. Während er die Erfindung der *Heroic Plays* vertheidigte in dem, seinem Drama *The Conquest of Granada* vorgedruckten, *Essay upon Heroic Plays*, äusserte er sich in dem Epilog zu dem zweiten Theil dieses Dramas, eines ächten Musters einer ächten Spectakeltragödie, mit ingrimmiger Verachtung über die Schauspieldichter der älteren englischen Schule, vermischt mit den widerlichsten Complimenten für sein eigenes Publicum, das nicht nur an Witz und Galanterie, sondern auch an rechter Auffassung von Liebe und Ehre so weit dem Publicum Ben Jonson's und seiner Kunstgenossen überlegen sei:

If Love and Honour now are higher raised,
'Tis not the Poet, but the Age is praised —

ruft der Dichter aus, der uns doch in den feinen Damen und Herren seiner Dramen eher ein treues Bild der Sittenzustände am Hofe Karl's II. und in der höheren Londoner Gesellschaft, als gerade eine Probe ausnehmender Muster von »Liebe und Ehre« geliefert hat. — Dieses selbe Thema von der grösseren Verfeinerung in Witz, Sprache und Unterhaltung der Engländer zu Dryden's Zeit, verglichen mit den früheren, wird dann weiter ausgeführt in einem prosaischen Nachworte zu *The Conquest of Granada: Defence of the Epilogue: or an Essay on the Dramatick Poetry of the last Age.* In dieser *Oratio pro domo,* in diesem Kampfe *pro aris et focis* kommen bei Dryden die älteren Dramatiker viel schlechter weg als in seinem früheren *Essay on Dramatic Poesy,* in welchem sich noch keine Spur von Concurrenzneid, von Besorgniss um die durch allzuhäufige Shakspereaufführungen gefährdeten Dryden'schen Tantiemen wahrnehmen lässt. Wer Shakspere's und Fletcher's Werke sorgsam lese, heisst es hier, der finde auf jeder Seite entweder Solöcismen der Rede oder auffallende Mängel des Sinnes; und doch, fügt Dryden im Tone erlittener Unbill hinzu, werden diese Männer mit Ehrfurcht behandelt, während man uns nicht verzeiht.[1]) Zur Entschuldigung wird freilich die Ignoranz der Zeiten, in der diese Männer, Shakspere und Fletcher, lebten, betont. Die Poesie war damals in ihrer Kindheit bei den Engländern, was die lahmen Intriguen ihrer Stücke, beispielsweise Shakspere's historischer Dramen, seines *Winter's Tale, Love's Labour's Lost, Measure for Measure* hinlänglich beurkunden. Ein Urtheil Ben Jonson's wird citirt, der, als er einige nicht zu verstehende bombastische Reden in Macbeth gelesen, gesagt habe, das sei grauenhaft.[2]) Und von

---

[1]) *Let any Man who understands English, read diligently the Works of Shakespeare and Fletcher, and I dare undertake that he will find in every Page either some Solocism of Speech, or some notorious Flaw in Sense: and yet these Men are reverenc'd when we are not forgiven. — Defence of the Epilogue.*

[2]) *In reading some bombast Speeches of Macbeth which are not to be understood he used to say that it was Horrour. — Defence of the Epilogue.*

solchen Horreurs giebt dann Dryden eine ganze Blumenlese aus Ben Jonson's Catilina und ruft dabei pathetisch aus: Welche Correctheit lässt sich demnach von Shakspere und Fletcher erwarten, denen Jonson's Sorgfalt und Gelehrsamkeit abging! — War die Sprache der älteren Dichter, fährt Dryden fort, incorrect, so war ihr Ingenium *(wit)* noch incorrecter. Als abschreckendes Beispiel solcher incorrecten, ungleichen Schreibart muss wieder Shakspere herhalten. Das Unglück jener älteren Dichter war, dass sie nicht in guter Gesellschaft lebten, nicht mit Cavalieren verkehrten und nicht deren geistreiche Unterhaltung für ihre Dramen verwenden konnten, wie Dryden und seine Dichtergenossen dazu so günstige Gelegenheit fanden. Was Shakspere allenfalls in diesem witzigen Cavaliersgenre leisten konnte, hat er in seinem Mercutio erreicht. Dryden citirt dazu die Anekdote, Shakspere habe geäussert, er habe den Mercutio im dritten Act umbringen müssen, um nicht selbst von ihm umgebracht zu werden. Dryden freilich kann den Mercutio gar nicht so gefährlich finden und Nichts in ihm sehen, als was ausserordentlich harmlos sei. — Dass das ältere Drama ein überwundener Standpunkt sei und das neuere weit vorzüglicher, das, meint Dryden, werde auch allseitig anerkannt und nur bestritten von einigen alten Gesellen, die sich auf ihre ehemalige Bekanntschaft mit dem Blackfriarstheater viel zu Gute thun, und weil sie dort die alten Stücke aufführen sahen, sich das Recht anmassen, Dryden's und seiner Zeitgenossen Stücke zu bekritteln. Mit souveräner Verachtung und Bitterkeit werden dann diese grauköpfigen *laudatores temporis acti* charakterisirt und schliesslich wird die Frage erörtert, wie es denn zugehe, dass man es jetzt so herrlich weit gebracht in feiner Conversation. Der Dank dafür gebühre dem Hofe und speciell dem Könige Karl II. selbst, der in der Verbannung auf seinen Reisen sich an den verschiedenen Höfen, die er besucht, das Beste habe aneignen können. Als er dann zurückgekehrt, habe er sein Volk ebenso sehr in Barbarei wie in Rebellion verkommen gefunden, und wie die Vortrefflichkeit seines Naturells diese verziehen, so habe die Vortrefflichkeit seiner Manieren jene

reformirt.[1]) Es sei daher kein Wunder, wenn die Dichter, ein so leuchtendes Vorbild vor Augen, besser schrieben als ihre Vorgänger. Lasst uns also, ruft Dryden im besten Tone eines realistischen Shaksperestudenten aus, die Schönheiten und Erhabenheiten Shakspere's bewundern, ohne wie er in eine Sorglosigkeit und, wie ich es nennen mag, Gedankenlethargie zu verfallen, die ganze Scenen hindurch anhält.[2])

Diese Herrlichkeit sollte nicht von allzulanger Dauer sein. Dieselben Zuschauer, denen Dryden wegen ihres feinen Geschmacks auf Kosten ihrer Väter und Grossväter so grobe Complimente gemacht hatte, bewiesen in kurzer Frist den schnödesten Undank und wurden seiner *Heroic Plays,* ihrer blühenden Diction und ihres Reimgeklingels gründlich überdrüssig. Statt der lächerlichen Stelzenfiguren und hohlen Schemen, die Dryden in affectirtem Sturm und Drang vorgeführt, wollte man wirkliche Menschen von Fleisch und Blut, mit natürlicher menschlicher Empfindung und Leidenschaft ausgestattet, auf den Brettern anschauen. Das Drama sollte, wie die Wissenschaft gelegentlich in unserer Zeit, umkehren, und Dryden, dessen Accomodationsfähigkeit an den jeweiligen Geschmack eben so gross war wie seine Geschicklichkeit, dieser Accommodation jedesmal den plausibeln Anstrich eigener besserer Ueberzeugung und Ueberlegung zu geben, machte sich muthig zum Flügelmann dieser neuen Schwenkung. Indem er im Jahre 1675 in seinem *Aureng-Zebe, the Great Mogol* den letzten Versuch mit einer heroischen Reim- und Spectakeltragödie wagte, sagte er sich zugleich in dem dazu gehörigen Prolog entschieden von dieser bisher so liebevoll

---

[1]) Dieses kostbare Muster loyaler Stilübung verdient im Original citirt zu werden: *At his Return, he found a Nation lost as much in Barbarism as in Rebellion. And as the Excellency of his Nature forgave the one, so the Excellency of his Manners reform'd the other. — Defence of the Epilogue.*

[2]) *Let us therefore admire the Beauties and the Heights of Shakespeare, without falling after him into a Carelessness and (as I may call it) a Lethargy of Thought, for whole Scenes together. — Defence of the Epilogue.* — Offenbar hält Dryden es also für keine »Gedankenlethargie«, wenn er seine Miranda beim Anblicke des Ferdinand ganz vergessen liess, dass sie vorher schon einmal einen Mann, den Hippolito, erblickt hat! S. oben S. 123.

gepflegten Dichtungsmanier los. Das ältere Drama und Shakspere, wenige Jahre zuvor in dem Epilog zu *The Conquest of Granada* und in der *Defence of the Epilogue* so mitleidig von oben herab betrachtet, kommen in dem Prolog zu *Aureng-Zebe* auf einmal wieder zu unverhofften Ehren. Der Dichter ist, erklärt er, seiner lange geliebten Herrin, des Reims, satt geworden, und bei allem Stolze auf seine bisherigen Leistungen in dieser Form des Dramas, dringt doch ein geheimes Schamgefühl in seine Brust bei Shakpere's geheiligtem Namen. Wenn er dessen göttergleiche Römer rasen hört, so möchte er eingeschüchtert in gerechter Verzweiflung die Bühne verlassen. [1])

Mit dem Verlassen der Bühne war es nun so schlimm nicht gemeint, und das unerreichbare Muster Shakspere's, weit entfernt, den Nacheiferer abzuschrecken, hat ihn vielmehr bald genug zu einem Wettstreit in Behandlung eines schon von Shakspere behandelten Sujets angespornt. Dryden's im Jahre 1678 aufgeführte Tragödie: *All for Love: or, The World well Lost* ist nämlich ganz und gar von Shakspere's *Antony and Cleopatra* inspirirt und darauf gegründet. Nicht als ob etwa Dryden, wie vorher beim *Tempest* und nachher bei *Troilus and Cressida,* ein halbes Shakspere'sches Drama sich annectirt und mit seinem eignen Product in ein scheinbares Ganze voll schreiender Dissonanzen zusammengeschweisst hätte. Kaum dass er weniges Einzelne wörtlich entlehnte, wie z. B. einige Züge aus der berühmten Schilderung, welche Enobarbus bei Shakspere von der Erscheinung der Cleopatra auf dem Flusse Cydnus entwirft. Aber die Nachahmung Shakspere's räumt Dryden selbst in der Vorrede ein und zollt dabei der Reinheit der Sprache Shakspere's ein glänzendes Lob, freilich im schärfsten Widerspruch mit dem, was er darüber in der *Defence of the Epilogue* Tadelndes

---

[1]) *Grows weary of his long-lov'd Mistress Rhyme*

— — — — — —

But spite of all his Pride a secret Shame
Invades his Breast at Shakespeare's sacred Name;
And when he hears his Godlike Romans rage,
He in a just Despair would quit the Stage.

Prologue to Aureng-Zebe.

bemerkt hatte.[1]) Allerdings steht auch das ganze Drama *All for Love* im Widerspruch gegen die von Dryden früher für seine *Heroic Plays* aufgestellte Theorie und durchgeführte Praxis. Statt des Reimgeklingels der Blankvers; statt der Extravaganzen und Abgeschmacktheiten der sog. blühenden Diction voll Unnatur und hohlem Bombast eine der Natur und dem Shakspere'schen Vorbilde sich möglichst annähernde Redeweise; statt des betäubenden Wirrwarrs gehäufter Haupt- und Staatsactionen voll Sturm und Drang eine einfache, an Einem Orte in Einer Zeitfrist sich abwickelnde Handlung. Ja, fast zu einfach könnte die Handlung erscheinen, insofern sie durch fünf Acte hindurch nur einen Theil dessen umfasst, was Shakspere im fünften Acte seines *Antony and Cleopatra* uns vorführt: die Katastrophe des ganzen Römerdramas, das bei Dryden freilich zu einer blossen Liebestragödie zusammenschrumpft. Wie bei Dryden aus der Handlung alles Mark verschwunden ist, so auch aus den Charakteren, namentlich aus den beiden Hauptpersonen, deren überlegene Genialität, wie Shakspere sie gestempelt hat, einem widerlichen Gemisch von wässeriger Sentimentalität und verschleierter gemeiner Sinnlichkeit bei Dryden hat Platz machen müssen. Die Mattigkeit des Ganzen hat der Dichter dann wieder zu heben gesucht durch eigene Zuthaten, zu denen er nicht bei Shakspere das Modell fand und auf die er deshalb doppelt wohlgefällig in der Vorrede verweist: eine grosse Scene zwischen Antonius und Ventidius, von Dryden mit viel rhetorischer, in gewissem Sinne sogar dramatischer Kunst ausgestattet; nur Schade, dass sie völlig überflüssig ist, denn der durch Ventidius' Zureden eben zur Thatkraft angestachelte Antonius sinkt alsbald wieder in die alte Schlaffheit und Liebesschwärmerei zurück. Ferner eine Entrevue der Cleopatra und Octavia, die sich in nicht gerade

[1]) *In my Stile I have profess'd to imitate the Divine Shakespeare, which that I might perform more freely, I have disencumber'd myself from Rhyme — — But 'tis almost a Miracle, that much of his language remains so pure; and that he who began Dramatick Poetry amongst us, untaught by any, and, as Ben Jonson tells us, without Learning should by the Force of his own Genius perform so much, that in a manner he has left no Phrase for any one to come after him. — Preface to All for Love.*

delicaten Wendungen um ihr respectives Anrecht auf den Besitz des Antonius zanken — eine Scene, an welcher, wie aus dem verunglückten Rechtfertigungsversuch in der Vorrede erhellt, schon Dryden's,' im Ganzen doch nicht gerade sehr zartfühlendes, Publicum Anstoss genommen haben muss. — Ein weiteres Eingehen auf das Detail dieser Tragödie können wir uns hier um so eher ersparen, als, wie angedeutet, die Beziehungen auf Shakspere darin lediglich allgemeiner Natur sind, nur Wegweiser für uns gleichsam zur Orientirung auf dem von Dryden nunmehr eingeschlagenen, neuen, d. h. zum Alten zurückführenden Pfade.

Bei seinen Shaksperestudien war Dryden u. A. über das Drama *Troilus and Cressida* gerathen. Unbekannt mit der Quartausgabe, die noch zu Lebzeiten des Dichters 1609 erschienen war, las er es in einer der damals vorhandenen Gesammtausgaben der Shakspere'schen Schauspiele in Folio, mit deren unvollkommener Beschaffenheit in jener Zeit — und noch dreissig Jahre länger, bis dass Rowe in seiner Edition den ersten Versuch einer Textreinigung machte, — die Freunde und Bewunderer Shakspere's in der Lesewelt sich behelfen mussten, so gut es eben gehen wollte. Natürlich klagt denn auch Dryden bitter über den incorrecten Druck dieser »Tragödie«; denn für eine Tragödie hält er *Troilus and Cressida* und zwar für einen der frühesten Versuche Shakspere's auf dem dramatischen Gebiete. [1]) Dass diese tragische Tendenz des Dichters nicht überall zu ihrem wahren Ausdruck gediehen ist, daran ist eben die jugendliche Unerfahrenheit des Verfassers Schuld, der dann Dryden vermöge seiner besseren Routine nachzuhelfen sich bemüht. Die Charaktere des Pandarus und Thersites, findet er, seien vielversprechend angelegt, aber Shakspere habe sie bald wieder fallen lassen, und der Schluss der Tragödie sei Nichts als ein Wirrwarr von Trommeln und Trompeten und Schlachtenlärm. Dass Troilus und vor Allem dass Cressida, die Ungetreue, am Leben bleibt, findet Dryden, der doch in seinen eigenen Dramen mit jeder weiblichen Gebrechlichkeit eine sehr weit gehende Nachsicht übt, ganz

[1]) *But the Tragedy which I have undertaken to correct, was, in all Probability, one of his first Endeavours on the Stage. — Preface to Troilus and Cressida.*

ungebührlich. So hat er sich denn entschlossen, den Kehrichthaufen, darunter bei Shakspere viele vortreffliche Gedanken begraben liegen, zu entfernen, den Plan umzugiessen, die überflüssigen Personen herauszuschmeissen, die von Shakspere unvollendet gelassenen Charaktere zu vervollständigen, [1]) und die regelrechte Tragödie, die Shakspere nur aus jugendlicher Unerfahrenheit verfehlt hatte, herzustellen.

Ehe wir im Einzeln zusehen, in welcher Weise Dryden sich dieses neue Verdienst um Shakspere und dessen verfehlte Tragödie erworben hat, wollen wir in aller Kürze das wahre Sachverhältniss constatiren. *Troilus and Cressida* wurde zuerst im Jahre 1609 gedruckt mit einem Vorwort der Herausgeber, welches bezeugt, dass das Drama damals ganz neu und noch nicht aufgeführt war. Bald nachher muss es aber aufgeführt worden sein, denn in einem zweiten Abdruck derselben Quartausgabe aus demselben Jahre liessen die Drucker dieses Vorwort weg und fügten auf dem Titelblatte die Notiz hinzu, dass *Troilus and Cressida* auf dem Globustheater von der Shakspere'schen Schauspielertruppe dargestellt wurde. Dem damals fünfundvierzigjährigen Dichter kann also nicht seine Jugend als Entschuldigungsgrund angerechnet werden für die etwaigen Fehler, oder, um Dryden's zarten Ausdruck zu gebrauchen, für den »Kehrichthaufen«, der seine vermeintliche Tragödie entstellt. — Seine Tragödie? fragt aber mit Recht Heinrich Voss in den Anmerkungen, die er der Voss'schen Uebersetzung des Stückes hinzugefügt hat, und fährt dann fort: »Was geschieht denn Tragisches in dieser Tragödie, die mit einer Kuppelscene beginnt und aufhört mit der lustigen Klage eines verhöhnten und dabei gichtbrüchigen alten Kupplers, der sich zur Schwitzkur anschickt?

---

[1]) *The chief Persons, who give Name to the Tragedy, are left alive: Cressida is false and is not punish'd. Yet, after all, because the Play was Shakespeare's, and that there appear'd in some Places of it, the admirable Genius of the Author, I undertook to remove that Heap of Rubbish, under which many excellent Thoughts lay wholly buried. Accordingly I new-model'd the Plot, threw out many unnecessary Persons; improv'd those Characters which were begun and left unfinished, as Hector, Troilus, Pandarus and Thersites, and added that of Andromache. — Preface to Troilus and Cressida.*

Agamemnon, Menelaus, Nestor, Ulysses und die übrigen göttlichen Heroen, was vollbringen sie Grosses und Würdiges? und welche Scene des starren Entsetzens oder des weichen Mitleids wird auch nur von Ferne gezeigt? Mit Wohlredenheit sind unsere Helden begabt, mit ritterlicher Einbildung von eigener Hoheit und Trefflichkeit, mit pomphaften Gefühlen der Grossmuth, die sie überall zur Schau tragen; von wahrer Tapferkeit und heroischer Liebenswürdigkeit wissen sie Nichts. In ihren Rathsversammlungen werden die herrlichsten und kunstvollsten Reden gehalten, wie der trojanische Krieg nach zehn vollen Jahren endlich einmal zu beendigen sei; und dabei geschieht auf der Bühne Nichts; nur hinter der Bühne verrichten ein Paar Helden gelegentlich das Unmögliche. Agamemnon spreitzt sich in seiner Sultanswürde, Menelaus sucht seine Hörner mit Gold zu überziehen, Ulysses fliesst über von Kernweisheit, Nestor von Erfahrung und Ehrwürdigkeit, Ajax, der wahre Tölpel im Stück, will vor Hochmuth aus einander platzen; Achilles lottert mit seinem Liebling im Zelt und ergötzt sich an den Schwänken des ungeschlachten Thersites; und selbst Hector, der noch am Besten wegkommt, ist ein nobler Eisenfresser. — — Die Ironie dieses heroischen Possenspiels liegt vor Augen. Was sie besonders anziehend macht, ist der hohe Ernst, in den sie sich hüllt. Fast jede der meisterhaft gearbeiteten Reden würde in anderer Umgebung und von anderen Personen die beste Tragödie zieren.‹

So weit Heinrich Voss, dem wir natürlich völlig beistimmen. Aber es handelt sich hier nicht darum, wie ein moderner Kritiker die Sache ansieht, sondern wie Dryden, dem »die Ironie dieses heroischen Possenspiels keineswegs vor Augen lag«, aus der vermeintlichen Tragödie eine wirkliche zurecht geschneidert hat. Statt des Shakspere'schen Prologs, der jedoch schwerlich von Shakspere verfasst, auch nicht in der Quartausgabe enthalten ist, sondern wahrscheinlich von einem spätern, Shakspere's wahre Absicht so gut wie Dryden verkennenden, Versifex hinzugefügt ward, gab Dryden seinen eignen, den der beste Schauspieler der Zeit, der berühmte Betterton, mit lorbeerbekränztem Haupte als Shakspere's

Geist costümirt, zu sprechen hatte. Shakspere's Geist spendet sich im Uebrigen die schönsten Complimente, bezeichnet aber doch sein *Troilus and Cressida* als ein nur skizzirtes Drama, mit einigen Meisterstrichen darin, so männlich und kühn, dass der ändernde Nachfolger, nämlich Dryden, es für ein Sacrilegium gehalten, sie anzutasten. [1]) — Das Stück selbst beginnt sodann bei Dryden mit der dritten Scene des ersten Acts bei Shakspere, der Rathsversammlung im griechischen Lager. Um für spätere eigene Zuthaten Raum zu gewinnen, hat Dryden die in ihrer Art kunstvollendeten, von Shakspere auf das Feinste ausgearbeiteten Reden alles rhetorischen Schmuckes und Schwunges, alles Tiefsinns und originellen Ausdrucks, den freilich das Publicum Dryden's sehr wenig hätte würdigen können, entkleidet und auf das Nothdürftigste, manchmal sinnlos, reducirt. [2]) Wie gedankenlos der Bearbeiter dabei verfährt, zeigt sich gleich an der ersten Rede des Agamemnon, deren letzten Theil er streicht, indem er Nestor's Antwort, die sich doch nur auf diesen letzten Theil bezieht, ruhig stehen lässt, mit der wohlfeilen Aenderung *Thy well-weigh'd words* für Shakspere's *Thy latest words.* — Bisweilen scheint Dryden sein Original nicht einmal recht gelesen oder verstanden zu haben. Shakspere sagt z. B.:

Ajax is grown self-will'd; and bears his head
In such a rein, in full as proud a place
As broad Achilles; keeps his tent like him;
Makes factious feasts etc.

Daraus macht Dryden:

Ajax is grown self-will'd as broad Achilles,
He keeps a Table too, makes factious feasts.

---

[1]) *In this my rough-drawn Play, you shall behold*
Some Master-strokes, so manly and so bold,
That he who meant to alter, found 'em such
He shook and thought it Sacrilege to touch.
Prologue to Troilus and Cressida.

[2]) Da es zur vollständigen Würdigung der Dryden'schen Shakspere-Manipulationen der Mittheilung eines längeren Stückes bedarf, als sich dieser Abhandlung füglich einverleiben lässt, so möge als Nachtrag am Schlusse diese erste Scene des *Troilus and Cressida* ihr bescheidenes Plätzchen finden.

Bei Shakspere tritt in dieser griechischen Versammlung sodann Aeneas als Trojanischer Abgesandter auf, mit der Herausforderung zu einem Zweikampf mit Hector — sehr passend, da auf dem Zustandekommen dieses Zweikampfs ein grosser Theil der folgenden Handlung beruht. Dryden, der sich rühmt, in Shakspere's Unordnung überall Ordnung gebracht zu haben, zerreist muthwillig diesen Zusammenhang und schliesst seine erste Scene — nach dieser Conferenz der griechischen Heerführer — mit der lächerlichen Zumuthung des Agamemnon an den Ulysses, dass er den so breit beredeten Uebeln ein Ende zu machen habe:

You who could show whence the Distemper springs
Must vindicate the Dignity of Kings.

Erst in der zweiten Scene lässt Dryden den Troilus im Gespräch mit Pandarus auftreten, so ziemlich wie Shakspere zu Anfang des Dramas, nur dass der Bearbeiter die Reden des alten Kupplers viel widerlicher mit raffinirter Lüsternheit ausstattet. — Mit dieser Scene wird denn Shakspere's zweite Scene verknüpft, indem Cressida zu dem auf der Bühne zurückbleibenden Aeneas tritt. Diesem Trojanischen Helden werden, unpassend genug, die Reden in den Mund gelegt, welche Shakspere passender dem Diener der Cressida, Alexander, zuertheilt, aber nur in so verstümmelter Form, dass z. B. die für den Fortgang der Handlung so folgenreichen Beziehungen zwischen Hector und Ajax dabei ganz wegfallen. — Die ergötzliche Scene, in welcher Pandarus seiner Nichte die vom Schlachtfelde heimkehrenden Trojanischen Helden einzeln im Vorbeigehen charakterisirt, ist von Dryden beibehalten, nur leider! mit gedankenlosen Auslassungen, wie z. B. da, wo bei Shakspere Pandarus von Paris sagt: *Who said he came hurt home to-day? he's not hurt: why, this wil do Helen's heart good now,* und Dryden das Wörtchen *he's not hurt* streicht; oder auch mit geschmackvollen Zuthaten, wie z. B. da, wo Shakspere einfach hat: *Helenus is a priest* und Dryden hinzufügt: *and keeps a Whore; he'll fight for his Whore, or he's no true Priest, I'll warrant him.* — Solche frivole Ausfälle gegen die Geistlichkeit müssen bei Dryden's Publicum sehr beliebt gewesen sein, da der Dichter die Gelegenheit bei

den Haaren überall herbeizieht, sie anzubringen. So bricht bei ihm später der enttäuschte Troilus in sittlicher Entrüstung über die Untreue der Cressida in die pathetische Philippica aus:

That I should trust the Daughter of a Priest!
Priesthood that makes a Merchandize of Heaven!
Priesthood that sells even to their Prayers and Blessings
And forces us to pay for our own Cozenage!

Den zweiten Act beginnt Dryden mit Shakspere's zweiter Scene des zweiten Acts. Die Reden in dieser Trojanischen Rathsversammlung nicht nur sind jämmerlich zusammengestrichen, sondern auch die Redner selbst, indem Paris und Helenus fehlen; für welche freilich Aeneas das Wort nimmt. Ein höchst rührender Auftritt von Dryden's eigner Erfindung unterbricht diese Berathung: Andromache erscheint, angeblich im Auftrage ihres kleinen Sohnes Astyanax, der sich von seinem Grosspapa Priamus zum Ritter schlagen lassen will, um an die griechischen Heerführer eine Herausforderung senden zu können. Dieser naiv kindliche Einfall des Bübchens mahnt den Vater Hector an seine eigene Pflicht, zu solchem Zweikampf zu entbieten; und hier wieder hat Dryden Gelegenheit, Einiges aus der Rede des Aeneas in der dritten Scene des ersten Actes bei Shakspere nachzuholen, was in Hector's eignem Munde, an diesem Platze, wo die Griechen es nicht hören, sich als blasse Renommisterei ausnimmt. — In der zweiten Scene des zweiten Actes geht bei Dryden der von Pandarus eingeleitete und vermittelte Liebeshandel zwischen Troilus und Cressida seinen natürlichen Gang weiter, theilweise nach Analogie der zweiten Scene des dritten Actes bei Shakspere. Da Dryden die erste Scene des dritten Actes bei Shakspere: Paris, Helena und Pandarus, gestrichen hat, weil die beiden Ersteren überhaupt in seinem Personenverzeichniss fehlen, so lässt er hier den Pandarus nur erzählen, wie er den Auftrag des Troilus an Paris ausgerichtet habe. Die Schilderung des alten Kupplers, wie er Paris und Helena im Bette, in zärtlicher Liebkosung, angetroffen, von Dryden so recht *con amore* in gemeinster Lüsternheit ausgemalt, zeigt, wie sehr der Bearbeiter es sich angelegen sein liess, seine Zuschauer für die

Langeweile der ernsten Tragödie, die er ihnen aus der Shakspere'schen Tragikomödie zurechtschnitt, durch anderweitige Kurzweil zu entschädigen. Zugleich aber zeigt es, was man an Obscönitäten und Zweideutigkeiten einem Publicum darbieten konnte, vielleicht darbieten musste, dessen angeblich feine Bildung Dryden sonst der angeblichen Rohheit des Shakspere'schen Publicums so oft und so gern triumphirend gegenüberstellt. In der dritten Scene des zweiten Actes führt Dryden uns in's griechische Lager zurück. Es sind hier verschiedene Scenen aus Shakspere, frühere und spätere, ohne Rücksicht auf ihre logische Ordnung und Reihenfolge, zusammengeschweisst. Der grundgemeine Lästerer und Cyniker Thersites ist mit Hülfe pomphafter Dryden'scher Blankverse in eine Art von Timon, von erhabenem Misanthropen umgewandelt, freilich nur um bald nachher in seine eigene, von Shakspere ihm aufgeprägte Manier, in Shakspere's originelle Prosa zurückzufallen, ohne dass Dryden diese Disharmonie in Vers und Redeweise irgendwie bemerkt zu haben scheint. — Zu Anfang des dritten Actes richtet u. A. Achilles an den Thersites die Aufforderung, ihm den bei nächtlicher Weile aufgeschreckten alten Nestor vorzuspielen, von der, als an den Patroclus gerichtet, bei Shakspere Ulysses (A. I. Sc. 3) mit der raffinirtesten Malice, eine so drastische Schilderung macht. Dryden hat nämlich an der entsprechenden Stelle diesen Passus weggelassen, um ihn hier an einem ungehörigen Platz wieder anzubringen, in der angenehmen Selbsttäuschung, dass er damit sein Vorbild sehr verbessert habe. Dabei sind die Shakspere'schen Jamben, die sich in Ulysses' Rede von selbst verstehen, hier ohne Weiteres dem sonst in dieser Scene in Prosa und in ganz prosaischem Stil redenden Achilles zuertheilt, ohne dass Dryden an solcher Discrepanz Anstoss genommen hätte.

Die Scene (A. III. Sc. 3 bei Shakspere), in welcher Calchas die griechischen Heerführer bittet, seine Tochter Cressida für den kriegsgefangenen Trojaner Antenor einzulösen, lässt Dryden aus und muss deshalb, ungeschickt genug, alle diese Dinge vor dem Hause des Pandarus von Hector dem Aeneas, der sie recht wohl wissen konnte, erzählen lassen. Mit besserem Schicklichkeitsgefühl

lässt Shakspere den weichlichen Paris sich in die Liebesangelegenheiten seines Bruders Troilus mengen, während bei Dryden, in Ermangelung des nicht auftretenden Paris, der heldenhafte ehrbare Hector, seiner Stellung zuwider, sich dazu hergeben muss, das eben erst so glücklich verkuppelte Liebespärchen zu trennen und die arme Cressida den Griechen auszuliefern. Freilich gewann der Bearbeiter damit Gelegenheit zu einem solchen Zwiegespräch, wie er es als ewig wiederkehrende Bravourpartie seinen Dramen einzuflechten liebt, nach dem Muster der berühmten Entzweiungs- und Versöhnungsscene zwischen Brutus und Cassius in Shakspere's *Julius Caesar* arrangirt; nur dass dergleichen rhetorische Kunststücke meistens bei Dryden total überflüssig, ohne allen Zusammenhang mit und ohne allen Einfluss auf den Gang der Handlung dastehen. So auch hier in dem über alle Gebühr weit ausgesponnenen Wortscharmützel zwischen den Brüdern. Hector bemüht sich vergebens, dem Troilus die Trennung von der geliebten Cressida als ein Opfer des Patriotismus plausibel zu machen. Troilus will schlechterdings seine Liebe dem Wohl des Vaterlandes nicht opfern und drückt seine souveräne Verachtung der öffentlichen Meinung wie des Volkswillens stark genug aus. Endlich werden die Brüder fast handgemein bei dem interessanten Dispüt über die Frage, ob Cressida »so keusch wie Eis« sei, wie Troilus betheuert, oder »so gemein, wie die schmutzige Fleischbank oder der Staub, den wir treten«, wie Hector in seiner Gereiztheit lästert, freilich um diese Schimpfworte nachher zu widerrufen, wenn auf den Bruderzwist die einmal übliche Versöhnung folgt.

Mit dem vierten Acte schlägt nun Dryden seine eigenen, allerdings reichlich mit zerrissenen Stücken aus Shakspere's Dramen, gleichsam *disjecti membra poetae,* bestreuten Wege ein. Im Widerspruch mit Shakspere und mit der Sage soll nämlich Cressida nicht untreu werden, sondern nur untreu scheinen, damit sie als die würdige Heldin einer wahren Tragödie leben und sterben könne. Das fängt Dryden sehr schlau folgendermassen an: Cressida, um aus dem Griechenlager möglichst bald nach Troja zu ihrem geliebten Troilus zurückkehren zu können, stellt ihrem Papa Calchas

das Schmähliche und Sündhafte seines Renegatenthums vor, und der alte Sünder, den die Mahnungen der tugendhaften Tochter wirklich bekehren, ruft aus:

O, what a Blessing is a virtuous Child!
Thou hast reclaim'd my Mind and calm'd my Passion
Of Anger and Revenge; my Love to Troy
Revives within me, and my lost Tiara
No more disturbs my Mind.

Wo und wie Calchas seine Tiara verloren, wird uns nicht weiter erklärt. Wohl aber erfahren wir aus seinem Munde, dass die Rückkehr nach Troja für Vater und Tochter ohne den Beistand des Diomedes nicht möglich sei, dass Cressida also scheinbar den Liebeswerbungen dieses Griechen nachgeben müsse, so sauer es ihr auch werden mag. — Im Interesse der Tugend dieses keuschen Fräuleins hat Dryden denn auch die köstliche Shakspere'sche Scene gestrichen, in welcher die in's griechische Lager geleitete Cressida von allen Heerführern, mit Ausnahme des ihre Coquetterie durchschauenden Ulysses, der Reihe nach abgeschmatzt wird. Nach solchen Vorgängen wäre es dem Dryden'schen Publicum allerdings schwer gefallen, an ihre dem Troilus bewahrte Treue zu glauben. Mit desto raffinirterem Kitzel muss dafür Pandarus dem eifersüchtigen Troilus von dem ungemeinen Beifall berichten, den seine Cressida bei den Griechen finde. Unter Anderm erzählt Pandarus von seinem Bruder Calchas:

And that Rogue Priest my Brother is so courted and treated for her Sake: the young Sparks do so pull him about, and haul him by the Cassock: nothing but Invitations to his Tent, and his Tent, and his Tent. Nay, and one of 'em was so bold as to ask him, if she were a Virgin; and with that the Rogue my Brother takes me up a little God in his Hand and kisses it and swears devoutly that she was; then I was ready to burst my Sides with laughing, to think what had passed between you two.

Es ist bezeichnend, dass Dryden in geflissentlicher Anbequemung an den Geschmack seines Publicums seine tragische Heldin, die treue, nur scheinbar untreue Geliebte des Troilus hier gelegent-

lich durch einen viel tieferen Pfuhl der Gemeinheit schleppt, als es Shakspere bei viel geringerem Respect vor seiner Coquette Cressida jemals eingefallen ist. — Solche Assafötida freilich, wie die eben citirte, im Globustheater oder im Blackfriarstheater den Zuschauern aufzutischen, daran wäre Shakspere; wenn nicht durch seinen eigenen bessern Geschmack, jedenfalls durch die Theatercensur des *Master of the Revels* verhindert worden, die in geistlichen Dingen keinen Spass verstand.

Der vierte Act schliesst bei Dryden mit einem hitzigen Wortwechsel zwischen Diomedes und Troilus. Dieser hat Jenen in dem zärtlichen *tête-à-tête* mit Cressida belauscht und verlangt den Ring zurück, den die scheinbar Ungetreue seinem Nebenbuhler geschenkt hat. Da Diomedes natürlich den Ring behalten will, so wird ein Zweikampf verabredet. — Noch ist aus diesem vierten Act ein weiteres Pröbchen von der Gedankenlosigkeit zu notiren, mit der Dryden beim Streichen verfuhr. Bei Shakspere (A. V. Sc. 1) giebt Achilles seinem Patroclus den Grund an, weshalb er morgen an dem Kampfe nicht Theil nehmem könne:

My sweet Patroclus, I am thwarted quite
From my great purpose in to-morrow's battle.
Here is a letter from queen Hecuba;
A token from her daughter, my fair love;
Both taxing me and gaging me to keep
An oath that I have sworn. I will not break it:
Fall, Greeks: fail, fame; honour, or go, or stay,
My major vow lies here; this I'll obey.

Daraus macht Dryden:

My dear Patroclus, I am quite prevented
From my great Purpose, bent on Hector's Life:
Here is a letter from my Love Polyxena,
Both taxing, and ingaging me to keep
An Oath that I have sworn; and will not break it
To save all Greece. Let Honour go or stay
There's more Religion in my Love than Fame.

Indem Dryden die Königin Hecuba als überflüssig strich, übersah er, dass dann das sich auf sie und ihre Tochter beziehende *Both* sinnlos wurde — also ein abermaliger Fall von ähnlicher »Gedankenlethargie«, wie wir ihr in der Bearbeitung des *Tempest* begegneten!

Der fünfte Act ist nun derjenige, der Dryden's bessernde Künstlerhand am Dringendsten zu fordern schien, weil in diesem, in Folge der Unerfahrenheit des jugendlichen Shakspere, die Tragik doch gar zu sehr in die Brüche gerathen, ja geradezu in die unzweifelhafteste Komik umgeschlagen war. Dryden beginnt also mit einer rührenden declamatorischen Scene zwischen Hector und Andromache, zu der denn auch Troilus sein Scherflein hochtrabender Phrasen beisteuert. — Sodann werden wir in's griechische Lager geführt, und Dryden ist bestens bemüht, den bei Shakspere gerügten »Wirrwarr von Trommeln und Trompeten, Ausfällen und Schlachtenlärm« in einheitliche Ordnung zu bringen, aber mit so geringem Erfolge, dass Shakspere's einzelne originelle und scharf unterschiedene Schlachtbilder nur in ein wüstes graues Chaos verwischt werden. Indess legte Dryden offenbar darauf weniger Werth als auf den Zweikampf zwischen Diomedes und Troilus, der, verabredeter Massen, mitten im Schlachtgewühl vor Calchas' Zelt vor sich geht und von dem Dichter mit den pikantesten Incidenzpunkten ausgestattet ist. Cressida wirft sich zwischen die Duellanten und beschwört den Troilus bei Allem, was ihm heilig ist, an ihre unverbrüchliche Treue zu glauben. Sie habe dem Diomedes nur Liebe geheuchelt und ihm auch keine weitern Beweise ihrer Gunst gegeben, als die sich mit der Sittsamkeit vertrügen. Da zieht der durch solche Erklärungen in seinem Selbstgefühl gekränkte Diomedes Cressida's Ring heraus und rühmt sich, er habe ausser dem Ringe noch manches andere Gute von ihr erhalten und trete, da ihm Nichts mehr zu wünschen übrig bleibe, die streitige Dame gern ihrem ersten Liebhaber wieder ab. Natürlich acceptirt Troilus diese einigermassen verdächtige Gabe nicht, und so bleibt der armen, von beiden Seiten so schnöde verdächtigten und misshandelten Cressida Nichts übrig, als sich vor den Augen ihrer ehemaligen Liebhaber den Dolch in's treue Herz zu stossen. Sterbend segnet

sie noch einmal den durch diesen Selbstmord von ihrer Unschuld zu spät überzeugten Troilus[1]), der alsbald den unterbrochnen, nunmehr gegenstandlosen Zweikampf mit Diomedes fortsetzt. — Es entsteht ein allgemeines Gemetzel zwischen Griechen und Trojanern, bei dem die Letztern den Kürzern ziehen, wie aus dem Schlusse der Dryden'schen Bühnenweisung hervorgeht: *Troilus singling Diomede, gets him down, and kills him; and Achilles kills Troilus upon him. All the Trojans die upon the Place, Troilus last.* — Zum Abschluss solcher gehäufter tragischer Knalleffecte passte natürlich nicht der tragikomische Epilog des alten Pandarus, den Shakspere noch einmal auftreten und den Undank der Welt sowie den Verfall des Kupplergewerbes bitter bejammern lässt. Bei Dryden nimmt dafür zuletzt der weise Ulysses noch einmal das Wort und giebt den Zuschauern folgende gute Lehre einer mustergiltigen Loyalität mit nach Haus:

Now peaceful Order has resum'd the Reins,
Old Time looks young, and Nature seems renew'd:
Then since from home-bred Factions Ruin springs,
Let Subjects learn Obedience to their Kings.

So wurde Shakspere's Schauspiel siebenzig Jahre nach seiner ersten Aufführung erst von Dryden in das wahre bühnengerechte Geschick gebracht!

Dryden fühlte das Bedürfniss, die Wandlungen, welche, in Folge einer veränderten Geschmacksrichtung seines Publicums, auch in seiner Aesthetik und Dramatik vor sich gegangen waren, ausführlicher zu motiviren, nachdem er sie in dem Prolog zum *Aureng-Zebe* nur flüchtig angedeutet hatte. Zu diesem Ende und »weil er es für keine Schmach erachtete, seine Irrthümer zu widerrufen«, gab er seiner Vorrede zu *Troilus and Cressida* eine Abhandlung bei, die er *The Grounds of Criticism in Tragedy* betitelte. Unserem Zwecke gemäss heben wir daraus nur das auf Shakspere Bezügliche hervor und stossen gleich zu Anfang auf die uns schon aus dem

[1]) Daher schreibt sich der zweite Titel, den Dryden seiner Tragödie beilegt: *Truth found too late.*

Essay on Dramatic Poesy bekannte Sentenz, das Shakspere's historische Dramen eher dramatisirte Chroniken als eigentliche Tragödien seien. Nachdem Dryden sich, des Anstands wegen, mit den ihm im Grunde sehr widerwärtigen Aristotelischen Regeln abgefunden und auseinander gesetzt hat, erörtert er die Frage, wie weit die Engländer denn Shakspere und Fletcher in ihren dramatischen Entwürfen nachahmen dürften. Dass die Entwürfe der Beiden sehr mangelhaft seien, dafür beruft sich Dryden auf Thomas Rymer, dessen Schrift *The Tragedies of the last Age, considered and examined,* [1]) ein Jahr vorher, 1678 erschienen war, und definirt den Unterschied zwischen Shakspere und Fletcher dahin, dass der Erstere im Allgemeinen mehr auf den Schrecken, der Letztere mehr auf das Mitleid hinwirke. Wie in dem früheren *Essay* wird auch in den *Grounds of Criticism* Shakspere's *Merry Wives of Windsor* als eine rühmliche Ausnahme von Shakspere's sonstiger Regellosigkeit bezeichnet. — Nach der Anlage oder dem Entwurf eines Dramas erörtert Dryden die sittlichen Kategorien *(manners)*, die darin aufgestellt und consequent durchgeführt werden müssen, und die Charakteristik der einzelnen Personen, denen keine in sich widersprechende Eigenschaften beigelegt werden dürfen. Als Beispiel gehöriger Zusammensetzung wird Falstaff citirt, der zugleich ein Lügner, ein Feigling, ein Schwelger und ein Possenreisser sei — weil all diese Eigenschaften in Einem Mann zu einander passen. Weiterhin wird von Shakspere gerühmt, dass kein Dichter so viele Charaktere gezeichnet und die einzelnen besser von einander unterschieden habe, als er. Als Muster solcher originellen, aus sich selber schöpfenden Charakteristik wird der Caliban im *Tempest*

---

[1]) Rymer hat sich in diesem Buche u. A. das Verdienst erworben, seinen Landsleuten die Absurditäten des Shakspere'schen Othello darzuthun. Seiner Meinung nach lässt sich aus dem Stücke eine dreifache Moral ziehen:

Erstens: eine Warnung für alle junge Mädchen von Stande, nicht ohne die Zustimmung ihrer Eltern mit einem Mohren davonzulaufen.

Zweitens: eine Lehre für alle guten Frauen, dass sie wohl auf ihr Leinenzeug Acht haben.

Drittens: eine Lehre für Ehemänner, dass, ehe ihre Eifersucht tragisch würde, die Beweise mathematisch sein müssen.

näher analysirt. Mit Shakspere's Fülle und Originalität verglichen, seien Fletcher's Charaktere arm und kümmerlich und grösstentheils entlehnt aus Shakspere, der in dieser Beziehung allerdings wohl verdiene, nachgeahmt zu werden. Diese scharfe Unterscheidung der Charaktere bei Shakspere rühre von seinem Verständniss der Natur der Leidenschaften her. Doch habe Shakspere auch seine Mängel, nicht so sehr in den Leidenschaften selbst, wie in seiner Ausdrucksweise, die oft dunkel und unverständlich sei. Seine poetische Ekstase *(the Fury of his Fancy)* habe ihn oft über die Grenzlinien des gesunden Urtheils weggerissen, so dass er entweder neue Wörter und Phrasen geschmiedet oder gebräuchliche Wörter verkehrt in Metaphern verwendet habe. Um ein Beispiel solcher Verkehrtheit zu geben und doch den einem so grossen Dichter gebührenden Respect nicht zu verletzen, will Dryden eine Stelle citiren, die nicht von Shakspere, sondern von irgend einem andern Dichter verfasst sei: die Rede vom rauhen Pyrrhus, in der Schauspielerscene des Hamlet. Dryden's Kritik, wohlfeil und mit schlechten Witzen untermischt, beweist seine absolute Unfähigkeit, eine im höchsten Stil der Leidenschaft absichtlich auf Hamlet's Gemüthserregung berechnete Schilderung zu verstehen. Jammerschade, dass Shakspere diese Kritik nicht gekannt hat! Er hätte sie unbedenklich seinem Polonius in den Mund gelegt, denn wirklich glaubt man den Polonius zu vernehmen, wenn Dryden ausruft:

What a Pudder is here kept in raising the Expression of trifling Thoughts! would not a Man have thought that the Poet had been bound Prentice to a Wheel-wright, for his first Rant? and had followed a Ragman, for the Clout and Blanket, in the second? Fortune is painted on a Wheel, and therefore the Writer in a Rage will have Poetical Justice done upon every member of that Engin: after this Execution he bowls the Nave Down-hill, from Heaven to the Fiends: (an unreasonable long Mark, a Man would think;) 'tis well, there are no solid Orbs to stop it in the Way, or no Element of Fire to consume it: but when it came to the Earth, it must be monstrous heavy, to break Ground as low as to the Center. His making Milch the burning Eyes of Heaven, was a precious tolerable Flight too: and I

think no Man ever drew Milk out of Eyes before him; yet to make the Wonder greater, these Eyes were burning. Such a Sight indeed were enough to have raised Passion in the Gods; but, to excuse the Effects of it, he tells you, perhaps they did not see it. — Eine Kritik dieser Kritik ist wohl überflüssig; nur das mag noch beiläufig bemerkt werden, dass der Kritiker nicht einmal den Wortverstand des Objects seiner Kritik erfasst hat, wenn er *milch* im eigentlichen Sinne versteht und die *burning Eyes of Heaven*, d. h. die Gestirne, als die Augen der Götter interpretirt. Wenn diese Augen der Götter von Milch triefen sollen, so können sie allerdings, wie Dryden ganz richtig bemerkt, den Jammer der Hecuba kaum sehen!

Aber Shakspere mache es nicht oft so arg, fügt Dryden beschwichtigend hinzu und rühmt die schon anderswo von ihm gerühmte und mehrfach von ihm selber nachgeahmte Scene zwischen Brutus und Cassius in *Julius Cæsar*. In der bekannten Manier solcher Kritiker, welche Shakspere eine besondere Ehre zu erweisen meinen, wenn sie irgend eine Scene, die er doch nur für den Zusammenhang des Ganzen schrieb und dem Ganzen unterordnete, aus diesem Zusammenhange herausreissen und auf Kosten des Ganzen herausstreichen, citirt dann Dryden aus *King Richard II.* ein Stück der Schilderung von dem Einzug des gefangenen Königs in London. — Zugleich bekennt er, wenn man Shakspere alles Bombastes in seinem Pathos entkleidete und in die vulgärsten Worte hüllte, so würden wir doch die Schönheiten seiner Gedanken unversehrt finden; wenn seine Stickereien zusammengebrannt wären, so würde doch das Silber auf dem Grunde des Schmelztiegels zurückbleiben.[1]) — Ob vielleicht Dryden seine Bearbeitungen des *Tempest* und des *Troilus* für solche Schmelztiegel gelten lassen möchte, an deren Boden das zusammengeschmolzene Shakspere'sche Silber noch sichtbar anklebt?

---

[1]) *If Shakespeare were stript of all the Bombasts in his Passions, we should find the Beauties of his Thoughts remaining: if his Embroideries were burnt down, there would still be Silver at the Bottom of the Melting-Pot. — The Grounds of Criticism in Tragedy.*

Schliesslich folgt noch einmal die bei Dryden bis zum Ueberdruss variirte Parallele zwischen Shakspere und Fletcher. Shakspere verstand sich besser auf die männlicheren Leidenschaften, Fletcher auf die sanfteren. Shakspere schrieb besser zwischen Mann und Mann, Fletcher zwischen Mann und Weib; folglich schildert der Eine besser die Freundschaft, der Andere die Liebe. Aber doch lernte Fletcher von Shakspere erst die Liebe zu schildern, und Julia und Desdemona sind Originale. — Aus diesem Schlusssatze des Dryden'schen Raisonnements, wenn derselbe das Vorhergehende nicht geradezu wieder aufheben soll, muss doch gefolgert werden, dass Fletcher, der sich besser als Shakspere auf die Liebe verstanden haben soll, diese Originale übertroffen hat; und allerdings kann unbedingt so viel zugestanden werden, dass das, was man am Hofe Karl's II., in der damaligen feinen Gesellschaft und auf der Bühne der Zeit »Liebe« nannte, seine Vorbilder und Typen viel vollständiger und naturwahrer in Fletcher's Dramen als in denen Shakspere's zu suchen und zu finden hat. Eine Julia, eine Desdemona hätte mancher Dryden'schen Schönpflästerchen, wo nicht einer gänzlichen Umgestaltung ihrer Toilette bedurft, um in jenen Kreisen als mustergültige Repräsentantinnen der »Liebe« auftreten zu können.

Mit den *Grounds of Criticism in Tragedy* scheint Dryden seine ästhetische Beschäftigung mit Shakspere, mit *Troilus and Cressida* seine praktische abgeschlossen zu haben — und dieser Abschluss ist, so viel wir sehen können, nach keiner der beiden Seiten hin zu beklagen. Nicht nach Shakspere's Seite hin; denn ein eindringendes Verständniss und eine wirkliche, nicht blos phrasenhafte Anerkennung Shakspere's auf der Bühne wie in der Lectüre bei den Zeitgenossen in erspriesslicher Weise zu fördern und zu vermitteln, war Dryden, nach allen bisher von ihm gelieferten Proben, so wenig berufen wie geneigt. Aber auch Dryden selbst, in ganz anderen literarischen Verhältnissen und socialen Zuständen wurzelnd und befangen, konnte auf derjenigen schriftstellerischen Laufbahn, auf deren Erfolg und Ertrag er sich nun einmal angewiesen sah, durch eine innigere Hingebung an Shakspere, durch ein selbstloseres Studium Shakspere's nur irregemacht und gehemmt werden. Der

beste Beweis liegt darin, dass alle diejenigen Werke, die uns Dryden in seiner eigentlichen Stärke und Bedeutung zeigen, erst in der Periode seiner dichterischen Thätigkeit entstanden sind, da er jene eben so oft wiederholten wie verunglückten Versuche aufgab, als Aesthetiker mit Shakspere fertig zu werden, und als Dramatiker mit ihm den ungleichen Kampf aufzunehmen. Sein *Absalom and Achitophel,* sein *The Hind and the Panther,* sein *Alexander's Feast,* seine *Fables* werden gelesen und wieder gelesen werden, so lange es überhaupt eine englische Sprache und Poesie giebt, während seine dramaturgischen Abhandlungen allenfalls noch ein literarhistorisches Interesse ansprechen können, seine Dramen aber längst einer, man kann nicht sagen unverdienten, Vergessenheit anheimgefallen sind.

Die Frage liegt nahe: Weshalb denn diese vergessenen Dramen, wenigstens diejenigen darunter, die Shakspere zum unfreiwilligen Mitarbeiter haben, zum Gegenstande einer eingehenden Untersuchung machen? Und weshalb aus dem umhertastenden, abspringenden Raisonnement dieser Abhandlungen alle die Stellen herausklauben, die sich auf Shakspere beziehen? Nun, der Fall wäre doch nicht so ganz undenkbar, dass Dryden in der Folgezeit einmal Nacheiferer auf diesem brennenden Boden schulmeisternder Shaksperestudien und bühnengerechter Shaksperebearbeitungen fände oder gefunden hätte; und da möchten Dryden's vergebliche, vergessene Bestrebungen nicht unpassend sich als warnendes Exempel statuiren lassen.[1])

---

[1]) Wir geben hier versprochener Maassen (vgl. Anm. 2, Seite 135) die erste Scene des Dryden'schen *Troilus,* die der geneigte Leser mit der entsprechenden Scene des Shakspere'schen *Troilus* (Act I. Scene 3) vergleichen wolle.

Scene, a Camp.

Enter Agamemnon, Menelaus, Ulysses, Diomedes and Nestor.

Agam. *Princes, it seems not strange to us nor new,*
That after Nine Years' Siege Troy makes Defence,
Since every Action of recorded Fame
Has with long Difficulties been involv'd,
Not answering that Idea of the Thought
Which gave it Birth; why then, you Grecian Chiefs,
With sickly Eyes do you behold our Labours,

And think them our Dishonour, which indeed
Are the protractive Tryals of the Gods,
To prove heroick Constancy in Men?

Nestor. *With due Observance of thy Sovereign Seat,*
Great Agamemnon, Nestor shall apply
Thy well-weigh'd Words: In struggling with Misfortunes
Lies the true Proof of Virtue: On smooth Seas,
How many Bawble Boats dare set their Sails,
And make an equal Way with firmer Vessels!
But let the Tempest once inrage that Sea,
And then behold the strong-rib'd Argosie,
Bounding between the Ocean and the Air,
Like Perseus mounted on his Pegasus.
Then where are those weak Rivals of the Main?
Or to avoid the Tempest fled to Port,
Or made a Prey to Neptune: Even thus
Do empty Show and true-priz'd Worth divide
In Storms of Fortune.

Ulysses. *Mighty Agamemnon!*
Heart of our Body, Soul of our Designs
In whom the Tempers and the Minds of all
Should be inclos'd: Hear, what Ulysses speaks.

Agam. *You have free Leave.*

Ulysses. *Troy had been down ere this, and Hector's Sword*
Wanted a Master, but for our Disorders:
Th'Observance due to Rule has been neglected;
Observe how many Grecian Tents stand void
Upon this Plain; so many hollow Factions:
For when the General is not like the Hive,
To whom the Foragers should all repair,
What Honey can our empty Combs expect:
Or when Supremacy of Kings is shaken,
What can succeed? How could Communities
Or peaceful Traffick from divided Shore,
Prerogative of Age, Crowns, Sceptres, Laurels,
But by Degree stand on their solid Base?
Then every thing resolves to brutal Force,
And headlong Force is led by hood-wink'd Will,
For wild Ambition, like a ravenous Wolf,
Spurr'd on by Will, and seconded by Power,
Must make an universal Prey of all,
And last devour itself.

Nestor. *Most prudently Ulysses has discover'd*
The Malady whereof our State is sick.

Diom. *'Tis Truth he speaks, the General's disdain'd*

By him one Step veneath, he by the next:
That next by him below: So each Degree
Spurns upward at Superiour Eminence:
Thus our Distempers are their fair Support:
Troy in our Weakness lives, not in her Strength.

Agam. *The Nature of this Sickness found, inform us*
From whence it draws its Birth?

Ulysses. *The great Achilles whom Opinion crowns*
The Chief of all our Host —
Having his Ears buzz'd with his noisy Fame,
Disdains the Sovereign Charge, and in his Tent
Lies mocking our Designs: with him Patroclus
Upon a lazy Bed, breaks scurril Jests,
And with ridiculous and aukward Action,
Which, Slanderer, he Imitation calls,
Mimicks the Grecian Chiefs.

Agam. *As how, Ulysses?*

Ulysses. *Ev'n thee, the King of Men, he does not spare,*
(The Monkey Author) but thy greatness pageants,
And makes of it Rehearsals: like a Player
Bellowing his Passion till he break the Spring,
And his rack'd Voice jar to his Audience;
So represents he Thee, though more unlike
Than Vulcan is to Venus.
And at this fulsome Stuff, the Wit of Apes,
The large Achilles on his Press-bed lolling,
From his deep Chest roars out a loud Applause,
Tickling his Spleen, and laughing till he wheeze.

Nestor. *Nor are you spar'd, Ulysses, but as you speak in Council*
He hems ere he begins, then strokes his Beard,
Casts down his Looks, and winks with half an Eye;
Has every Action, Cadence, Motion, Tone,
All of you but the Sense.

Agam. *Fortune was merry*
When he was born and plaid a Trick on Nature
To make a Mimick Prince: he ne'er acts ill,
But when he would seem Wise:
For all he says or does from serious Thought,
Appears so wretched that he mocks his Title,
And is his own Buffoon.

Ulysses. *In Imitation of this scurril Fool,*
Ajax is grown Self-will'd, as broad Achilles,
He keeps a Table too, makes factious Feasts,
Rails on our State of War, and sets Thersites
(A slanderous Slave of an o'erflowing Gall)

To level us with low Comparisons:
They tax our Policy with Cowardice,
Count Wisdom of no Moment in the War,
In brief, esteem no Act, but that of Hand;
The still and thoughtful Parts which move those Hands,
With them are but the Tasks cut out by Fear
To be perform'd by Valour.

Agam. *Let this be granted and Achilles' Horse*
Is more of use than he: but you, grave Pair,
Like Time and Wisdom marching Hand in Hand,
Must put a stop to these incroaching Ills:
To you we leave the Care:
You who could show whence the Distemper springs,
Must vindicate the Dignity of Kings. *Exeunt.*

V.

DIE PROSA IN SHAKSPERE'S DRAMEN.

In Shakspere's Dramen bildet der Vers so sehr das vorwaltende Element, dass an ihm vorzugsweise und fast ausschliesslich die Kritik ihre forschende, charakterisirende und sondernde Thätigkeit geübt hat. Weit weniger hat sie ihr Augenmerk auf das zweite Element der Sprache Shakspere's, auf die Prosa, gerichtet, sei es, dass ihr dieses Element, als ein subalternes, ihrer eingehenden Betrachtung unwerth schien, oder dass man von vornherein von der vermeintlichen Kunstlosigkeit der ungebundenen Rede bei Shakspere, von der vermeintlichen Sorglosigkeit, mit welcher der Dichter sie auf's Papier geworfen, einer methodischen Behandlung keine sicheren und ergiebigen Resultate versprach. Und doch ist die Prosa in Shakspere's Dramen kein so lediglich dem Zufall und der Willkür anheimgegebener Bestandtheil, vielmehr, nicht minder wie der Vers, in ihrer verschiedenartigen Abstufung und Anwendung ein vollgültiges Zeugniss für die berechnende Kunst des Dichters, sowie für seine Fähigkeit, jedem Geschöpfe seiner gestaltenden Kraft den ihm gemässen Ausdruck seines ihm zugedachten, man dürfte sagen, ihm anerschaffenen Naturells zu leihen.

Es wird die Aufgabe der nachfolgenden Blätter sein, diese Wahrheit als eine Thatsache nachzuweisen an der ganzen Reihe der Shakspere'schen Dramen, in denen die Prosa, in weiterem oder engerem Maasse, ihre Vertretung gefunden hat, und in jedem einzelnen Drama an der ganzen Reihe von Scenen, welche durchgängig

oder theilweise in Prosa geschrieben sind. Selbstverständlich fehlen in solcher Musterung sowohl alle durchweg im Reimvers oder im Blankvers verfassten Scenen, wie auch diejenigen Dramen, sämmtlich der Reihe der Histories angehörig, welche keinerlei prosaische Bestandtheile in sich aufzuweisen haben. Es fehlen ferner darin die beiden Dramen *„Timon of Athens"*, und *„Pericles Prince of Tyre"*, an denen Shakspere, wie ich in den Abhandlungen II und III nachzuweisen versucht habe, nur einen secundären Antheil gehabt haben kann. So weit dieser Antheil unseres Dichters die Prosa der genannten beiden Dramen betrifft, ist derselbe ohnehin in den Abhandlungen, auf die ich mich hiermit beziehe, bereits gesondert und charakterisirt worden. Auf die Prosa der Vorgänger oder des Vorgängers in Timon und Pericles näher einzugehen, vertrug sich nicht mit dem Plan dieser vorliegenden Arbeit. Shakspere's dramatische Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger haben in der Unterscheidung und Vertheilung von Vers und Prosa in ihren Schauspielen wenn überhaupt eine Norm, jedenfalls nicht die Shakspere'sche Norm angelegt und durchgeführt und stehen deshalb ausserhalb des Kreises unserer gegenwärtigen Betrachtung.

Bei Shakspere aber erscheint die Prosa in dreifacher Abstufung. Auf der niedrigsten Stufe künstlerischer Ausbildung steht diejenige Prosa, die wir als die Sprache der Clowns bezeichnen, obwohl sie nicht nur den eigentlichen Clowns, sondern auch ihren Standes- und Gesinnungsgenossen in den Mund gelegt wird. In ihrer schmucklosen Derbheit wie in ihrem einfachen Satzbau ist sie der wirklichen Sprache des Volkes nachgebildet, über welche sie sich nur durch gehäufte Wortwitze und Wortverdrehungen erhebt. Am Natürlichsten erscheint sie im Dialog, namentlich in kurzen und raschen Wechselreden, während sie im Monolog bisweilen schon eine stilistische Bedeutsamkeit und Absichtlichkeit gewinnt, in welcher das ursprüngliche Genre nicht mehr ganz unverfälscht rein erhalten ist.

Eine höhere Stufe in der Rangordnung der Shakspere'schen Prosa behauptet der Conversationsstil der vornehmeren und gebildeteren Personen in Shakspere's Dramen. Derselbe ist vorzugsweise

die Sprache des feineren Humors und der höheren Humoristen, ohne jedoch deren ausschliessliches Monopol zu bilden. Wenn den Clowns durchgängig nur Prosa und nur ihre Prosa zuertheilt wird, so sind dagegen die Shakspere'schen Humoristen und deren Standes- und Gesinnungsgenossen keineswegs auf die Prosa beschränkt, sondern bedienen sich derselben, im Gegensatz zu dem ihnen sonst geläufigen Blankvers, nur unter ganz bestimmten Verhältnissen und Bedingungen, die in jedem einzelnen Falle anzudeuten und nachzuweisen in den folgenden Analysen wenigstens versucht werden soll.[1]) Wie die Sprache der Clowns der Volkssprache, ist diese feinere Conversationssprache der Sprache der besseren Gesellschaft zu Shakspere's Zeit nachgeahmt und durch eine gewähltere Ausdrucksweise wie durch complicirteren Satzbau charakterisirt. Was sie von der wirklichen Conversationssprache der damaligen Zeit unterscheidet, ist vor Allem jener theils offene, theils versteckte Humor, jener allezeit schlagfertige, concentrirte Witz, dessen Wirkung auf die Zeitgenossen freilich nicht nach der schwächeren Wirkung bemessen werden darf, welche er im Nachhall auf uns Epigonen hervorbringt.

Die höchste Stufe künstlerischer, um nicht zu sagen gekünstelter Ausbildung nimmt eine dritte Art Shakspere'scher Prosa ein, welche sich kurzweg als die Euphuistische bezeichnen lässt, sei es, dass ihren gezierten Phrasen und Constructionen, ihrem Antithesenbau und Metapherngebrauche eine bewusste Nachahmung des für dieses Genre typisch gewordenen Lilly'schen Stils in beiden Euphues-Romanen zum Grunde liegt, oder dass des Dichters eigener Geschmack ihn auf die Annahme dieser Schreibweise für spezielle Anlässe geführt hat. Angewandt wird dieser Euphuistische Stil in Shakspere's früheren Dramen bisweilen in der bestimmt nachweis-

---

[1]) Bei der Anordnung der Dramen in den nachfolgenden Analysen ist die althergebrachte Kategorie der Comedies, Histories und Tragedies beibehalten, innerhalb jeder einzelnen Kategorie aber, so viel wie möglich, die Chronologie der Abfassung der einzelnen Dramen beobachtet, da auf die Bildung und Anwendung der Shakspere'schen Prosa, so gut wie des Shakspere'schen Verses, die Zeit der Entstehung merklich eingewirkt hat.

baren Absicht der Persiflage eines närrischen Pedantismus, in den späteren Dramen aber ohne solche Absicht in vollem Ernste da, wo es sich um die Orientirung der Zuschauer, um die Berichterstattung über thatsächliche Verhältnisse handelt, oder da, wo ein besonders feierlicher, ceremonieller Ton angeschlagen wird. Wird das oben erwähnte zweite Genre der Shakspere'schen Prosa zugleich durch Humor und durch die Anmuth eines feingebildeten, aber dabei höchst lebendigen Conversationstons charakterisirt, so kennzeichnet dieses dritte Genre vielmehr eine gewisse Förmlichkeit in der Auswahl der Wörter wie in dem oft seltsamen und gesuchten Periodenbau. — Nach diesen Vorbemerkungen gehen wir nun auf das Einzelne über.

Two Gentlemen of Verona. — A. I. Sc. 1. Die Prosa beginnt mit dem Auftreten des Speed, des *„clownish servant"*, der sich bei Proteus nach seinem Herrn Valentin erkundigt. Der Blankvers, in dem Proteus bisher geredet hatte, wirkt noch auf Speed's erste Rede ein. Nachher wird der Dialog ganz in Prosa zwischen Beiden fortgeführt und nur gelegentlich durch einige Doggerelverse unterbrochen. Der rasche Wechsel der Reden, bei dem es lediglich auf den Austausch einer Reihe von Wortspielen ankam, gestattete nur den einfachsten Satzbau. — Nach Speed's Weggang nimmt Proteus den ihm gemässen Blankvers wieder auf.

A. II. Sc. 1. Ein Gespräch zwischen Valentin und Speed ganz in Prosa, die sich hier reicher und mannichfaltiger in ihrer Construction bewegt, als in der früheren Scene. Namentlich ist das der Fall in der ausführlichen Schilderung, welche Speed von den Kennzeichen der Liebe seines Herrn entwirft. Es finden sich sogar Proben von einer etwas verwickelteren Relativ-Construction darin. — Mit dem Auftreten der Silvia bis zum Schluss der Scene wechseln in Speed's Reden Prosa und Doggerelvers mit einander ab, während Silvia und Valentin im Blankvers reden.

A. II. Sc. 3. Launce's Monolog, in welchem er den rührenden Abschied von seiner Familie und die Hartherzigkeit seines Hundes beschreibt, ist in schlichter Prosa, aus lauter kurzen Sätzen

bestehend, abgefasst; ebenso der sich daran schliessende Dialog zwischen Launce und Panthino.

A. II. Sc. 4. Das an raschen Repliken und Wortspielen reiche Wechselgespräch zwischen Silvia, Valentin und Thurio ahmt in seiner Prosa den galanten Conversationston nach und wird erst beim Auftreten des Herzogs mit ernsterer Redewendung und mit dem Blankvers vertauscht.

A. II. Sc. 5. Das Wiedersehen der beiden Diener Speed und Launce wird in der bekannten Manier der Clowns und in der ihnen angemessenen Prosa gezeichnet. Lauter kurze Sätze der einfachsten Construction.

A. III. Sc. 1. Auf den Blankvers, in welchem Valentin das Unglück seiner Verbannung beklagt, folgt ein prosaischer Monolog von Launce, der sich für verliebt erklärt und ein schriftlich aufgesetztes Verzeichniss der Vorzüge seiner Geliebten in scherzhafter Weise erst für sich commentirt, und dann in einem Dialog mit seinem Cumpan Speed, der ihm das Inventar vorlesen muss, erörtert.

A. IV. Sc. 2. Julia, als Page verkleidet, im Gespräch mit dem Wirth, bei dem sie in Mailand wohnt. Kurze Wechselreden in Prosa, nur einmal durch einige Blankverse in Julia's Munde unterbrochen. Für sich selber redet Julia nur im Blankvers, wie denn lediglich ihre Verkleidung als Page die Prosa motivirt.

A. IV. Sc. 4. Der dritte Monolog des Launce in unserem Lustspiel und der ausführlichste zugleich enthält in gewandter und animirter Prosa-Erzählung den Bericht von der heroischen Aufopferung des Clown für seinen unmanierlichen Hund. Der Stil ist derselbe wie in Launce's erstem Monolog und reichlich untermischt mit den wörtlich citirten Reden des Launce und der Leute am Hof, eingeführt mit „*quoth I, quoth he, says one*“ etc. — Auch der Rapport, den Launce seinem Herrn über die Vertauschung der beiden Hunde abstattet, ist in Prosa abgefasst.

A. V. Sc. 4. Die im Uebrigen ganz im Blankvers geschriebene grosse Schlussscene enthält nur zwei kurze Reden in Prosa: Valentin's Worte an die in Ohnmacht fallende Julia, die

er mit den Anderen für einen einfachen Pagen hält, und die Antwort der Julia, in der sie diesen angenommenen Charakter fortzuspielen sucht. Der Dichter wollte wahrscheinlich damit diesen ihren fingirten Charakter von ihrem wirklichen unterscheiden. — Capell hat aus der offenbaren Prosa vier Verse zu bilden versucht, die freilich holpricht genug ausgefallen sind.

Die Prosa in *Two Gentlemen of Verona* beschränkt sich also, mit sehr geringfügigen Ausnahmen, auf die Reden der beiden Clowns und erhebt sich kaum irgendwo über das Niveau des familiären Sprachgebrauchs.

Comedy of Errors. A. II. Sc. 2. Der Dialog des Antipholus von Syrakus und seines Dieners Dromio wird, so lange er die Handlung des Dramas betrifft und fördert, im Blankvers gehalten und geht erst dann in die Prosa über, wenn es sich um Wortspiele und um kurze Witzreden handelt, die wie ein Spielball zwischen dem Herrn und dem Diener hin- und hergeworfen werden. Dazwischen tritt einmal auch ein Doggerelreimpaar, — welche Versart auch sonst in diesem Lustspiel eine grosse Rolle spielt.

A. III. Sc. 2. Abermals ein Dialog in Prosa zwischen denselben Beiden. Die im Frage- und Antwortspiel zu Tage kommende derbkomische Personalbeschreibung der dicken Küchenmagd hätte sich auch schwerlich in den Blankvers gefügt, in welchem der bei Weitem grössere Theil unseres Lustspiels verfasst ist. — Ein Doggerelreimpaar leitet dann von dieser niederen und familiären Prosa über zu dem Blankvers, der wieder aufgenommen wird, sobald der Gang des Dramas weiter fortschreitet.

A. IV. Sc. 3. Abermals ein Dialog zwischen Antipholus von Syrakus und seinem Diener Dromio, und abermals eine komische Personalbeschreibung, diesmal eines Büttels oder Schergen, die in Dromio's Munde nur in Prosa zu ihrem vollen Recht gelangen konnte. In derselben Scene schliesst sich daran die Charakteristik der auftretenden Buhlerin, vor der Dromio seinen Herrn warnt. — Antipholus selbst bedient sich der Prosa in einigen kurzen Repliken

und behält im Uebrigen den vorher und nachher in dieser Scene von ihm gebrauchten Blankvers bei.

A. IV. Sc. 4. Dromio von Ephesus verfällt aus dem Blankvers erst in die Prosa, als er von seinem Herrn mit dem Strick, den er gekauft hatte, durchgeprügelt wird. Auch hier ist die Prosa veranlasst durch die tragikomische Schilderung, welche der Diener von den beständigen Schlägen, mit denen sein Herr ihn regalirt, entwirft. Der Shakspere'sche Antithesenstil tritt hier einmal ziemlich kunstreich, selbst in einer niedrigeren Sphäre hervor. — Sobald der Faden der Handlung weitergesponnen wird, tritt der Blankvers wieder ein. Nur in einer Rede am Schlusse der Scene wendet Dromio von Syrakus wieder die Prosa an, da wo er abermals auf die gefürchtete Küchenmagd zu sprechen kommt.

Die Prosa ist in diesem Lustspiel gleichsam nur episodisch vertreten, da selbst die beiden Clowns sich in der Regel, durch ihre Umgebung beeinflusst, des Blankverses bedienen. Andere Scenen gröberer Komik, in denen wir sonst berechtigt wären, den Gebrauch der Prosa zu erwarten, sind von Shakspere in dem Doggerelreim verfasst, der in dem Vorshakspere'schen Schauspiel häufiger zu diesem Zwecke angewandt wurde.

Love's Labour's Lost. A. I. Sc. 1. Der Blankvers und der Reimvers, dessen sich in der Expositionsscene der König von Navarra und seine Eidgenossen bedienen, wird mit dem Auftreten des Clown und des Constable zur Prosa, als zu der für diese untergeordneten und komischen Persönlichkeiten angemessenen Form, in welcher zugleich auch der Wortwitz und der rasche Wechsel der Rede sich am Leichtesten bewegt.

A. I. Sc. 2. Dieselben Gründe motiviren auch die Prosa des Dialogs einerseits zwischen dem affectirten spanischen Ritter Don Armado und seinem ihn hänselnden Pagen Moth, andererseits mit den aus der ersten Scene Hinzutretenden. — Von dieser familiären Redeweise unterscheidet sich jedoch deutlich der im Euphuistischen Stil gehaltene Monolog Armado's am Schlusse des Actes.

A. III. Sc. 1. Armado und Moth, später Costard. Ein hervorstechendes Stück lebendiger und natürlicher Prosa in dieser Scene ist Moth's humoristische Schilderung eines schmachtenden Liebhabers, die zur Vergleichung mit einer ähnlichen in *Two Gentlemen of Verona* (siehe oben) auffordert. — Biron bleibt als vornehmer Herr im Gespräch mit dem Prosa redenden Costard doch grösstentheils dem dramatischen Jambus getreu, den er natürlich auch in seinem Monolog am Schlusse des Actes gebraucht.

A. IV. Sc. 1. Costard, der bisher immer in Prosa geredet, geräth in der Gesellschaft der Prinzessin und ihres Gefolges in den Doggerelreim, dessen sich auch die Uebrigen als einer Mittelform zwischen Prosa und Blankvers bedienen.

A. IV. Sc. 2. Doggerelreim und Prosa wechseln in diesem Dialog zwischen Holofernes, Nathaniel und Dull mit einander ab, obgleich die letzere vorherrscht und nach dem Hinzutreten der Jaquenette und des Costard auch das Feld behauptet. Die bombastische, mit Fremdwörtern und gelehrten Fetzen aufgebauschte Prosa des Schulmeisters Holofernes hat der Dichter eben so scharf unterschieden von Armado's hochtrabend gekünstelter Redeweise, wie von dem familiären Stil des Rüpels und des Constable.

A. IV. Sc. 3. Nur der Monolog Biron's zu Anfang dieser grossen Scene, welche die Peripetie des Dramas herbeiführt, ist in Prosa und zwar im Stil des feineren Shakspere'schen Humoristen geschrieben; alles Folgende in den verschiedensten Versmaassen: Doggerelvers, Reimcouplets, Reimvers und Blankvers — eine wahre Musterkarte der verschiedenen Stimmungen und Charaktere, die hier in einander gewirrt sind.

A. V. Sc. 1. Indem Shakspere Holofernes, Nathaniel, Dull mit Armado, Moth und Costard zusammenführt, hat er Gelegenheit, die verschiedenen, vorher charakterisirten Arten seiner Prosa auf engem Raume in Einer Probe neben einander zu stellen. Indess treten die betreffenden Unterschiede hier weniger scharf hervor, da es sich doch wesentlich um die Förderung der dramatischen Handlung und die Vorbereitung auf die folgende grosse Schlussscene handelt. So drängt das Thatsächliche hier

die Persönlichkeiten in ihrer individuellen Entwickelung einigermassen zurück.

A. V. Sc. 2. Die erste Hälfte dieser Scene, in welcher die französischen Damen mit den navarresischen Herren ihr scherzhaftes Spiel treiben, ist wieder, wie eine frühere Scene ähnlichen Inhalts, in mannichfach wechselnden Versmaassen abgefasst. Die Prosa tritt erst ein mit dem Aufzuge der Neun Recken, weil dabei alle die Personen des Stücks mit figuriren, denen Shakspere auch vorher die Prosa zuertheilt hatte. Mit dem Abgange der Neun Recken, der durch die Unglücksbotschaft des Mercade beschleunigt wird, tritt der Blankvers wieder ein, dem ernsteren Abschlusse des vorher so ausgelassen lustigen Dramas entsprechend.

So erscheint die Prosa in reichlicherer und mannichfaltigerer Anwendung in diesem Lustspiel, als in den beiden ersten, insofern sie nicht blos die Sprache der Rüpel ist, sondern auch den komischen Figuren eines etwas höheren Ranges in den Mund gelegt wird, mit denjenigen Nüancirungen, welche die Verschiedenheit der Charaktere bedingt.

Taming of the Shrew. Induction. Sc. 1. u. 2. Das kurze Zwiegespräch zwichen der Wirthin und dem betrunkenen Kesselflicker wird natürlich in Prosa geführt, während der vornehme Herr mit seinen Leuten sich im Blankvers unterhält. — Bemerkenswerther scheint, dass in der zweiten Scene des Vorspiels Sly zwar zuerst noch in der haturwüchsigsten Prosa sich äussert, nachher aber sich ebenfalls dem von dem übrigen Personal des Herrenhauses gebrauchten Jambus accommodirt. Wahrscheinlich wollte Shakspere damit die gute Manier andeuten, mit welcher Sly sich in die ihm zugemuthete Edelmannsrolle findet.

A. I. Sc. 1. Die Prosa beginnt erst mit dem ganz prosaisch und realistisch gehaltenen Dialog der beiden Freier, des alten Gremio und des jungen Hortensio, und endigt mit deren Abgang. — Der schwärmerisch verliebte Lucentio und sein gebildeter Diener

Tranio nehmen alsbald den Blankvers, in welchem sie schon vorher redeten, wieder auf.

A. I. Sc. 2. In dieser Scene, welche mit dem Auftreten des Petruchio den Faden der Intrigue weiterspinnt und verschlingt, mischt nur der Clown des Stücks, Petruchio's Diener Grumio, seine Prosa in den, auch ihm gegenüber festgehaltenen, Blankvers der übrigen Anwesenden, — eine Unterscheidung, die in solcher genauen Beobachtung bei längerer Fortsetzung doch zu den selteneren bei Shakspere gehört.

A. II. Sc. 1. So ist auch die kurze, nur Thatsächliches enthaltende Rede, mit welcher der alte Gremio die beiden jüngeren Freier, als Musiker und Schulmeister verkleidet, in Baptista's Haus einführt, in einfacher Prosa gehalten, während im Uebrigen die Conversation im Blankvers geführt wird.

A. III. Sc. 2. Biondello's drastische Schilderung des anstössigen Aufzugs, in welchem Petruchio zur Hochzeit kommt, konnte der Dichter in ihrem derben Humor eben nur in Prosa geben. Alles Uebrige ist aber im Blankvers abgefasst, auch der zwar ebenfalls humoristisch, aber doch feiner gehaltene Bericht Gremio's von Petruchio's auffallendem Benehmen bei seiner Trauung.

A. IV. Sc. 1. Die Scene spielt in Petruchio's Landhause. Das Gespräch der Domestiken, welche das junge Ehepaar erwarten, bewegt sich, seiner ungenirten Derbheit entsprechend, in Prosa. Erst mit dem Auftreten der Herrschaften macht sich der Blankvers als Basis des Conversationstons in diesem Lustspiel geltend.

A. IV. Sc. 3. Eine Ehestandsscene in Petruchio's Hause. In Prosa ist nur das Dispüt des Gremio mit dem Schneider über die richtige Anfertigung des Damenanzugs gehalten, für deren kurze Wechselreden der vorher wie nachher angewandte Blankvers sich weniger geeignet hätte.

A. IV. Sc. 4. Nur zum Schlusse der Scene, die vor Baptista's Hause spielt, führt Biondello als „*Clownish Servant*“ das Gespräch in Prosa.

A. V. Sc. 1. Eine Scene der niederen Komik, in welcher der echte und der falsche Vincentio in Conflict gerathen, und daher ganz in Prosa. Erst zum Schluss, bei dem Auftreten des jungen

Liebespaares, hebt sich der Ton, und es beginnt demgemäss wieder der Blankvers, der dann auch durch die letzte Scene des Dramas, welche der Weiberzähmung die Krone aufsetzt und alle Wirren löst, fortdauert.

Die Anwendung der Prosa ist in diesem Drama verhältnissmässig unbedeutend und fast nur episodisch vertreten, insofern der eigentliche Gang der Handlung nirgendwo durch dieselbe gefördert scheint.

Merchant of Venice. A. I. Sc. 1. Die Expositionsscene ist durchweg im Blankvers abgefasst, der nur einmal durch Eine kurze Prosarede unterbrochen wird: Bassanio's abfälliges Urtheil über Gratiano's hohle Geschwätzigkeit. Die nüchterne Schärfe dieser Worte steht allerdings in schroffem Gegensatz zu dem feineren Unterhaltungston, in welchem sich sonst diese edlen Venetianer hier äusseren, und mag deshalb eine exceptionelle Anwendung der Prosa veranlasst haben.

A. I. Sc. 2. In dem Gespräche der Portia und Nerissa haben wir eine Probe jenes geistreichen Conversationsstils in Prosa, den Shakspere vorzugsweise in den Dramen seiner mittleren Periode auch den höhergestellten, gebildeten Personen in den Mund legt und der sich auf das Deutlichste in seiner kunstmässigen Ausarbeitung von der Prosa der Clowns unterscheidet. Die schalkhafte Charakteristik, welche Portia von ihren Freiern giebt, hätte der Dichter kaum anders als eben in dieser ungebundenen Form schaffen mögen.

A. I. Sc. 3. Der Beginn dieser Scene, so zu sagen der geschäftsmässige Theil derselben, zwischen Shylock und Bassanio ist in Prosa abgefasst, die zugleich für den Ersteren, der hier ganz in seiner jüdischen Eigenart erscheint, unentbehrlich ist. Erst beim Hinzutreten des Antonio, wo der Ton einen höheren Schwung nimmt, beginnt der Blankvers, dem sich auch Shylock füglich accommodiren kann, da er sein eigentliches Naturell hier theilweise verläugnet und sich einen gewissen Zwang anthut.

A. II. Sc. 2 u. 3. Die schon öfter charakterisirte Prosa der Clowns haben wir hier in dem Monologe Lancelot's und in seinem,

der niederen Komik angehörenden Dialog mit dem alten blinden Gobbo. Vater und Sohn behalten diese ihnen gemässe Redeweise auch bei, dem vornehmeren und ihnen deshalb im Blankvers antwortenden Bassanio gegenüber. Ebenso ist es natürlich, dass in dem Abschiede von Jessica der gerührte Lancelot seinen Empfindungen nur in naiver Prosa Luft machen kann.

A. II. Sc. 5. Shylock, der in die Mitleidenschaft der handelnden Personen des Dramas eintritt und demgemäss seinen Ausdruck steigert, redet hier im Blankvers. Lancelot bleibt seiner Stellung als Clown und mithin seiner Prosa getreu.

A. III. Sc. 1. Dieselben Motive, wie in A. I. Sc. 3 zu Anfang, haben auch hier die Prosa herbeigeführt. Shylock's eigentliches Naturell bricht in der ganzen Wildheit seiner Tücke und seines Rachedurstes aus und hätte sich der Form des Blankverses so wenig gefügt, wie der sich daran schliessende Dialog der beiden jüdischen Glaubensgenossen dahinein gepasst hätte. Selten hat unser Dichter die Contraste, auch in der Form, so nahe nebeneinander gerückt, wie in der Zusammenstellung dieser venetianischen Strassen-Scene voll schreiender Dissonanzen in Prosa, und der folgenden Scene in dem lieblichen Frieden von Belmont, wo Bassanio's Brautwahl sich in die Harmonie des vollendetsten dramatischen Verses kleidet.

A. III. Sc. 5. Eine Zwischen- und Uebergangsscene, die dem Lancelot Gelegenheit bietet, seine Wortwitze im Gespräche mit Jessica und nachher mit Lorenzo anzubringen, und daher nur die Prosa verträgt. Ebenso natürlich tritt nach dem Weggange des Clown wieder der Blankvers ein, da die Zurückgebliebenen sich von dem Glücke Portia's und Bassanio's unterhalten.

A. IV. u. A. V gestatten in ihrem Pathos und in ihrer idealischen Haltung der Prosa keinen weiteren Spielraum. Nur der Brief Bellario's, der vor Gericht verlesen wird, ist, wie alle derartigen Documente bei Shakspere, in Prosa abgefasst. Ebenso sind die wenigen Worte, mit denen Lancelot die ganz in Musik und Wohllaut getauchte Mondnacht in Belmont aus ihrer Stille aufstört, naturgemäss prosaisch, wie Alles, was der Clown vorbringt.

Die Prosa erscheint in diesem romantischen Drama quantitativ, dem Sujet wie dem vorherrschenden Ton entsprechend, weniger bedeutend; desto bedeutender aber qualitativ, in dreifacher Anwendung: als Sprache des Clowns, als Sprache des Juden, wenn er sich ganz in seinem eigenen ungebändigten Naturell gehen lässt, endlich als Sprache der Portia, da wo sie die humoristische Spröde spielt und die Schale ihres geistreichen Spottes über die verschmähten Freier ausgiesst.

Midsummer Night's Dream. A. I. Sc. 2. Die Prosa in dieser Scene ist die herkömmliche der Clowns, also hier der Athenischen Handwerker, die sich zur Aufführung des Spiels von Pyramus und Thisbe zusammengethan haben.

A. III. Sc. 1. Die Theaterprobe im Walde, bei der die Clowns natürlich sich derselben prosaischen Redeweise bedienen, welche auch der in einen Esel verwandelte Bottom im Verkehr mit der Königin Titania und deren Elfen beibehält. Prosa und Reimvers wechseln, je nach dem Charakter der Redenden, in diesem letzten Theile der Scene regelmässig mit einander ab.

A. IV. Sc. 1. Auch hier ist Bottom der Einzige, der in Prosa spricht, und zwar in längerem Monologe am Schlusse der Scene, ohne dass jedoch dieser Theil irgendwelche stilistische Eigenthümlichkeiten vor dem Uebrigen aufzuweisen hätte.

A. IV. Sc. 2. Eine Zwischenscene im Hause des Zimmermanns Quince, welche uns die Handwerker wieder vereint vorführt und daher in Prosa geschrieben ist.

A. V. Sc. 1. Theseus' und Hippolyta's Hochzeitsfest. Der Hof spricht in dem ihm gemässen Blankvers bis zum Beginne des tragi-komischen Spiels, dessen Verlauf dann die vornehmeren Zuschauer mit kritischen Bemerkungen in nüchterner Prosa bis zum Schlusse begleiten.

Abgesehen von dieser exceptionellen Herablassung der vornehmeren Personen, die sich aus der Wirkung des »greiflich dummen Spiels« erklärt, beschränkt sich also die Prosa in *Midsummer-Night's Dream* ganz auf die Sphäre der Clowns.

All's well that ends well. A. I. Sc. 1. Expositionsscene im Schlosse der Gräfin Roussillon. Die Prosa, in welcher die hier auftretenden vornehmen Personen reden, erinnert in ihrem gezierten, reichlich mit Antithesen und Parallelismen versehenen Stil an jenen Euphuismus, in welchem Shakspere, namentlich in den Dramen seiner letzten Periode, gern seine Höflinge reden lässt, ohne jedoch damit diese Affectation immer lächerlich machen zu wollen. Wo er solche komische Wirkung erzielen will, erscheint der Euphuistische Ausdruck noch gesteigert und übertrieben im Vergleich mit dem hier vorliegenden Stil, der für Shakspere's Zeitgenossen eben nur eine Probe des feinsten Conversationstones sein sollte. Aber auch hier tritt mit dem Pathos und der grösseren Wärme der Empfindung der Blankvers ein; so in den Abschiedsworten der Gräfin an ihren Sohn und in dem Monologe der Helena, der uns zuerst ihre leidenschaftliche Liebe zu Bertram enthüllt. Mit dem Auftreten des frivolen Abenteurers Parolles sinkt dann die Rede zur Prosa und hebt sich erst wieder zum Jambus, wo Helena ihre eigenen tieferen Empfindungen äussert.

A. I. Sc. 3. Die Gräfin Roussillon im Gespräch mit ihrem Haushofmeister und ihrem Hofnarren lässt sich zu deren prosaischer Redeweise herab. Ein Muster einer pathetischeren Prosa ist der Bericht des Haushofmeisters von Helena's Seelenzustand, wie derselbe von ihm belauscht und erkannt worden ist. — Mit der Erscheinung der Helena selbst und den Herzensergiessungen zwischen ihr und der Gräfin ist dann wieder bei gesteigertem Pathos der Blankvers an seinem Platz.

A. II. Sc. 1. Am Hofe des Königs in Paris. Der Blankvers herrscht durchgehends in dieser höheren Sphäre. Einige Prosareden, welche Parolles einmischt, bezeichnen deutlich den Abstand zwischen diesem gemeinen Schmarotzer und den respektablen Personen.

A. II. Sc. 2. Auch hier gefällt sich die Gräfin in Scherzreden mit ihrem Hausnarren, die, der Clowns-Natur des Letzteren entsprechend, in Prosa verfasst sind. Erst am Schluss, wo die Matrone einen ernsteren Ton anschlägt, besinnt sie sich gleichsam auf die ihr besser anstehende höhere Redeweise, den Blankvers.

A. II. Sc. 3. Zu Anfang haben wir wieder den Hofton in euphuistisch gefärbter Prosa, in welchem sich auch mit charakteristischer Uebertreibung der zudringliche Parolles dem alten Lafeu gegenüber versucht. Mit dem Auftreten des Königs in Begleitung der Helena und seines Hofstaats beginnt der Blankvers, abwechselnd mit dem Reimvers. Lafeu, der als Unbetheiligter Helena's Bräutigamswahl mit seinen prosaischen Randglossen begleitet hatte, fertigt ebenso nachher in der seiner biederen Natur entsprechenden körnigen und groben Prosa den Parolles ab, dessen wahres Wesen er durchschaut hat. — Zum Schluss, wo Bertram seinen Unmuth über die ihm aufgedrungene Missheirath in gesteigertem Affekt Luft macht, ist der Blankvers wieder am Platz.

A. II. Sc. 4. Der Clown im Gespräch mit Helena, nachher Parolles. Ihre Unterhaltung wird so lange in Prosa geführt, bis dass Parolles im Namen Bertram's zu reden beginnt und den ihm ertheilten Auftrag des Grafen an die Helena ausrichtet, — was, dem Gewichte der in Frage kommenden Interessen entsprechend, im Blansvers geschieht.

A. II. Sc. 5. Ein ähnlicher Wechsel der Rede zeigt sich hier: Prosa im Gespräch zwischen Lafeu, Bertram und Parolles, namentlich so lange die Unterhaltung die letztere untergeordnete Persönlichkeit betrifft. Bezeichnend sind die dazwischen eingeschobenen Worte Bertram's, welche die Helena angehen, im Blankvers, der mit dem Auftreten der Helena dann allein herrscht.

A. III. Sc. 2. Ein Dialog in Prosa zwischen der Gräfin und ihrem Hausnarren. Dass vorzugsweise der Letztere es ist, der hier den Ton angiebt, das erhellt schon daraus, dass der kurze Monolog der Gräfin, welcher mitten in diese Prosareden fällt, im Blankvers geschrieben ist. Derselbe Blankvers wird dann wieder aufgenommen beim Auftreten der Helena und ihrer Cavaliere.

A. III. Sc. V. Die einfachen und bescheidenen Bürgerfrauen am Thore von Florenz sprechen in Prosa, bis dass die als Pilgerin verkleidete Helena zu ihnen tritt, und der Blankvers dem gesteigerten Pathos der Handlung besser entspricht.

A. III. Sc. 6. Im Lager vor Florenz. Die hier eingefädelte Intrigue zur Blossstellung des prahlerischen Parolles wird, als der Sphäre einer niedrigeren Komik angehörend, ganz in Prosa verhandelt. Nur für den Schluss der Scene, wo eine andere Intrigue von vornehmerer Haltung, die Liebschaft Bertram's zur Sprache kommt, wird die Prosa mit dem Blankvers vertauscht.

A. IV. Sc. 1. Der Anschlag gegen Parolles wird hier weiter ausgeführt, und zwar, wie vorher, in Prosa. Erst wo der erbärmliche Feigling in der Angst um sein Leben sich zum Spionendienst erbietet, führt eine gesteigerte Lebendigkeit und Leidenschaft den Blankvers herbei.

A. IV. Sc. 3. Im Florentiner Lager. Der erste Dialog der beiden französischen Cavaliere, Bertram's frivoles Thun und Treiben und den vermeintlichen Tod der Helena betreffend, ist in gesuchter und stark euphuistisch gefärbter Prosa verfasst. Eine natürlichere prosaische Redeweise beginnt erst mit dem rein komischen Theil der Scene, mit dem Verhöre des Parolles und dessen pikanten Aussagen über die von ihm nicht erkannten Anwesenden. Diese Partie gehört ohne Zweifel zu den gelungensten Prosastücken, die wir bei Shakspere finden, und erinnert an verschiedene Falstaffscenen in *King Henry IV.* Im Contraste dazu steht dann der Monolog des gründlich blamirten Prahlers, dessen Selbsterkenntniss schliesslich sich pathetisch zum Blankvers erhebt.

A. IV. Sc. 5. Wie schon öfter die Gräfin, gefällt sich hier mit ihr vereint der biedere Lafeu in einem leichten Wortscharmützel mit dem Hausnarren, welches deshalb in Prosa abgefasst ist.

A. V. Sc. 2. Eine kurze Zwischenscene, die uns den ganz heruntergekommenen Parolles als demüthigen Supplikanten bei dem Hausnarren und bei Lafeu vorführt, in derber, naturwüchsiger Prosa, dem unsauberen Gesellen entsprechend.

A. V. Sc. 3. Die grosse Schlussscene, die »Alles gut enden« lässt, ist natürlich im Blankvers geschrieben, mit Ausnahme eines kurzen Verhörs, das der König mit Parolles anstellt, und das der Dichter in Prosa abgefasst hat, wahrscheinlich um auch hier den Parolles als einen von der übrigen guten Gesellschaft Ausgeschlossenen hinzustellen.

Wir sehen, in *„All's well that ends well“* findet die Prosa eine reichere und vielseitigere Vertretung, als in den bisher betrachteten Dramen: sie ist nicht lediglich die Sprache der Clowns oder sonstigen subalternen Figuren, sondern gelegentlich, je nach der Stellung der Redenden, bald verfeinert und gekünstelt, bald derb und natürlich, auch die Sprache der Cavaliere und der Damen, obgleich dem eigentlichen Pathos und der grösseren Innigkeit überall der Blankvers wie der Reimvers vorbehalten bleibt.

Much Ado about Nothing. A. I. Sc. 1. Wie die feinere Prosa in dem eleganten Conversationston der Zeit die Basis dieses Dramas bildet, so herrscht sie namentlich in allen den Scenen, als deren Mittelpunkt und anregendes Element das Humoristenpaar, Benedick und Beatrice, dasteht. Diese Prosa in ihrer anmuthigen Haltung und geistreichen Lebendigkeit unterscheidet sich eben so sehr von dem etwas gezierten und gekünstelten Euphuismus, der in anderen Dramen stellenweise als Träger einer ernsteren Unterhaltung hervortritt, wie von der kunstlos familiären Prosa der Clowns. — Der Blankvers erscheint erst am Schlusse der Scene, wo der Humor der Romantik, deren Domäne der Vers ist, das Feld räumt, und wo Claudio seinen fürstlichen Gönner zum Vertrauten seiner Liebe zur Hero macht.

A. I. Sc. 2. Eine geschäftliche Scene zwischen Leonato und Antonio und deshalb in Prosa abgefasst.

A. I. Sc. 3. Der finstere und tückische Don John redet überall, wo er sich in seinem unliebenswürdigen Naturell gehen lässt, in charakteristischer, schroffer Prosa, wie denn auch in dieser Form seine Anschläge gegen das ihm verhasste Glück Claudio's und seiner Hero angezettelt und ausgeführt werden.

A. II. Sc. 1. Die grosse Maskenscene im Hause des Leonato, bei der Beatrice und Benedick den humoristischen Ton angeben. Die diesem Ton geistreicher Persifflage entsprechende elegante Prosa wird nur einmal durch den Blankvers, einen kurzen Monolog des in seiner Liebe vermeintlich betrogenen Claudio, unterbrochen.

A. II. Sc. 2. Don John mit seinen Helfershelfern bei dem Anschlage gegen Claudio beschäftigt, also in Prosa, wie vorher.

A. II. Sc. 3. Im Garten des Leonato. Benedick's Monolog, der in ironisirender Weise Claudio's Wandlung bespricht und seine eigene als bevorstehend ahnen lässt, musste natürlich in der Sprache seines Humors, in der Prosa, gehalten sein. Es folgt dann ein kurzes Gespräch der anderen Cavaliere, das von der Musik, einem idealen Thema, handelt und deshalb im Blankvers abgefasst ist. Sobald dieselben Herren aber, von Benedick belauscht, sich mit der angeblichen Liebe der Beatrice zu ihm befassen, tritt mit dem Humor auch die Prosa wieder ein, in der dann auch Benedick's zweiter Monolog gehalten wird.

A. III. Sc. 1. Das Gegenstück zur letzten Scene, indem nun die lauschende Beatrice von der angeblichen Liebe des Benedick zu ihr unterrichtet werden soll. Vielleicht dürften wir in dieser Wiederholung der vorigen Situation dieselbe Prosa erwarten. Indess der etwas sentimentalen, reservirten Hero, die hier das Wort zu führen hat, steht der Blankvers besser an. Auch verräth die Rede eine grössere Innigkeit, und es mag der dramatische Jambus aus diesem Grunde doch geeigneter erscheinen.

A. III. Sc. 2. Don John kommt mit seinen falschen Enthüllungen über Hero, die natürlich von ihm nur in Prosa vorgebracht werden können.

A. III. Sc. 3. Nächtliche Strassenscene in Messina. Auf die Prosa der Cavaliere folgt hier die Prosa der Clowns und der Constabler mit ihrer unfreiwilligen Komik im verkehrten Gebrauche der ihnen nicht geläufigen Fremdwörter. Auch die von den Constablern attrapirten Helfershelfer des Don John reden hier wie vorher und nachher nur in Prosa, so gut wie ihr Herr.

A. III. Sc. 4. In Hero's Zimmer. Die vertraute Zofe Margarethe und nachher Beatrice bestimmen den Ton der Unterhaltung, an der Hero sich weniger betheiligt. Bei solchem Weibergeschwätz ist der Gebrauch der Prosa angezeigt.

A. III. Sc. 5. Leonato im Verkehr mit den Constablern muss sich wohl zu deren charakteristischer Redeweise, der Prosa, herablassen.

A. IV. Sc. 1. Nur die ersten gleichgültigen Reden dieser grossen Scene sind noch in Prosa. Bald aber tritt mit der offenen Lossagung des Claudio von seiner verläumdeten Braut ein pathetischer Ernst in die Handlung, der seinen natürlichen Ausdruck nur im Blankvers findet. Erst nach dem Weggange aller Uebrigen sprechen die Zurückbleibenden, Benedick und Beatrice, zwar jetzt im bitteren Ernst, aber doch in der ihnen einmal gemässen prosaischen Redeweise.

A. IV. Sc. 2. Das Verhör der verhafteten Spitzbuben durch die Constabler und den ihnen beigeordneten Küster konnte die beabsichtigte Wirkung einer niederen Komik natürlich nur durch die Anwendung der Prosa erzielen.

A. V. Sc. 1. Der tiefe Seelenschmerz des gekränkten Vaters Leonato kann sich nur in der gehobenen Sprache des Blankverses äussern. So tritt denn erst nach dem Weggange des Greises und mit der Ankunft des Benedick unter den anwesenden Cavalieren die Prosa wieder ein, die auch fortgeführt wird bei der Ankunft der Constabler und der verhafteten Spitzbuben. Die verhängnissvollen Bekenntnisse eines der Letzeren üben dann auf den Fürsten und auf Claudio eine so gewaltige Wirkung, dass sie alsbald die Rede des höheren Affektes, den Blankvers, annehmen, in welchem selbstverständlich auch der zurückkehrende Leonato weiterredet. Nur die Constabler bleiben ihrem prosaischen Idiom getreu, weil ihnen kein anderes geläufig ist.

A. V. Sc. 2. Benedick, Beatrice und die Zofen der Hero. Der nunmehr obwaltende Ernst der Empfindungen der beiden Ersteren hüllt sich doch in das herkömmliche Gewand des Humors und muss sich daher auch mit der Prosa vertragen.

A. V. Sc. 4. Die Schlussscene der Wiedererscheinung der todtgeglaubten Hero und ihrer Wiedervereinigung mit dem reuigen Claudio. So weit es sich um das Geschick dieses romantischen Liebespaares handelt, herrscht der romantische Blankvers; erst wenn im Anschluss daran das Schicksal des anderen, humoristischen Liebespaares entschieden wird, gelangen wir wieder zur Prosa, die das Drama abschliesst, wie sie es begann.

Much Ado about Nothing ist eines der wenigen Shakspere'schen Schauspiele, in denen die Prosa einen grösseren Umfang einnimmt, als der Vers, und zwar deshalb, weil darin dem feinen Humor wie der gröberen Komik ein weiterer Spielraum eingeräumt ist, als dem Pathos und der Romantik eines erst getrübten und dann wieder geklärten Liebesverhältnisses.

The Merry Wives of Windsor. Dieses Lustspiel bewegt sich, im Unterschiede von allen anderen Lustspielen Shakspere's, so ausschliesslich auf dem Boden der Wirklichkeit und spiegelt das Thun und Treiben einer bestimmten englischen Localität und ihrer Bewohner so naturgetreu ab, dass schon deshalb die Prosa als die einzig denkbare Redeweise für dasselbe sich darbot. Nur in Prosa war es möglich, die hier auftretenden Charaktere getreu nach dem Leben in ihrer bürgerlichen Sphäre und zugleich in ihren mannichfachen Nüancen scharf gesondert hinzustellen, und nur in Prosa liessen sich auch die Unterschiede des Idioms, mit denen der Dichter z. B. den französischen Arzt und den welschen Pfarrer kennzeichnet, unverwischt wiedergeben. — Da nun die Prosa überall in diesem Stück dominirt, so genügt es, statt dieselbe durch die ganze Reihenfolge der Scenen hindurch zu charakterisiren und zu motiviren, umgekehrt nur diejenigen Scenen hervorzuheben, in denen ausnahmsweise der Blankvers als Träger einer der sonstigen Bürgerlichkeit fremden, romantischen oder erregteren Stimmung erscheint.

A. III. Sc. 4. Das Liebesgespräch zwischen Fenton und Anne Page wird im Blankvers geführt, in den auch die Eltern, die sonst im kleinstädtischen Verkehr nur Prosa reden, einstimmen, so lange es sich nämlich um diese romantische Liebe handelt.

A. IV. Sc. 4. In eine höhere poetische Sphäre erhebt sich die localisirte Intrigue dieses Dramas, wenn sie mit der wunderbaren Sage von Herne, dem wilden Jäger, in Verbindung tritt. So wird denn dieses Thema mit Fug und Recht in einem ernsteren Tone, zu dem der Blankvers sich schickt, von den sonst so lustigen Weibern verhandelt und damit die Wirkung desselben gesteigert.

A. IV. Sc. 6. Aus dem eben erwähnten Grunde und vielleicht auch in einem Anfluge von Romantik, die dabei in's Spiel kommt, redet hier Fenton, der Liebhaber, im Blankvers.

A. V. Sc. 5. Der geschickt und artig arrangirte Feenspuk an Herne's Eiche im Park zu Windsor mit den eingelegten Complimenten für die Königin Elisabeth und den Hosenbandorden musste sich natürlich über die Prosa des Dramas erheben und ist deshalb in Reimversen abgefasst. Nachher tritt die bürgerliche Prosa wieder ein, bis die Erscheinung des neuvermählten Liebespaares am Schluss noch einmal den Blankvers herbeiführt.

Twelfth-Nigth. A. I. Sc. 3. Die närrischen und seltsamen Hausgenossen der Gräfin Olivia, ihr Oheim und sein ritterlicher Freund, ihr Haushofmeister und ihr Hausnarr, können ihre Narrheiten und Seltsamkeiten ganz charakteristisch nur in Prosa äussern, und zwar in einer ihrer individuellen Gemüthsverfassung entsprechend variirten Prosa. — Im Verkehr mit diesen Leuten muss sich denn auch die Gräfin selber dieses Idioms bedienen, in welchem selbstverständlich auch ihre vertraute Zofe, die schelmische Maria, ihre verschiedenen Schelmereien anbringt. Eine frappante Probe von diesem buntgefärbten, lebendigen Prosadialog bietet schon diese Scene in dem Gespräch zwischen den beiden närrischen Junkern und der Zofe Marie.

A. I. Sc. 4. Nur die ersten orientirenden Reden der als Diener verkleideten Viola und des anderen herzoglichen Dieners sind in Prosa; mit der Erscheinung des phantastisch verliebten Herzogs beginnt der Blankvers, der wahre Ausdruck solcher phantastischen Liebe.

A. I. Sc. 5. Viola als Liebesbote des Herzogs bei der Gräfin Olivia. In ihrer Eigenschaft und Verkleidung als Diener redet die Erstere Prosa, und die Letztere erwidert in gleicher Weise, im Charakter einer prüde zurückhaltenden Dame. Erst wenn von beiden Seiten die Empfindungen sich steigern und sich nicht mehr unterdrücken lassen, tritt der Blankvers als Träger der Leidenschaft ein.

A. II. Sc. 1. Antonio und Sebastian. Die Prosa, in der sie reden, ist nicht die des eigentlichen feineren Conversationstons, wie wir ihn z. B. in A. I. Sc. 5 hatten, sondern sie ist, um ihr eine tiefere Bedeutung zu verleihen im Sinne des Dichters, euphuistisch gefärbt.

A. II. Sc. 2. Viola als Diener im Gespräch mit Malvolio bedient sich der Prosa. Erst wenn sie im Monologe sich in ihrer wahren Gestalt und Empfindung zeigt, tritt der Blankvers an deren Stelle.

A. II. Sc. 3. Olivia's Hausgenossen mit einander in theils freundlichem, theils feindlichem Verkehr, der denn entsprechend in Prosa verhandelt wird.

A. II. Sc. 5. Dieselben in derselben Redeweise. Als ein Prachtstück Shakspere'scher Prosa hebt sich vor den raschen Wechselreden der Uebrigen Malvolio's Monolog hervor, wie er den vermeintlichen Liebesbrief seiner Gebieterin liest und commentirt.

A. III. Sc. 1. Auch hier bestätigt sich die frühere Wahrnehmung. So lange die Viola als Diener mit den Anderen verkehrt, spricht sie in Prosa. Nur im Monolog oder im Dialog mit der Gräfin, wo an ihr eigentliches Herz appellirt wird, wird der Blankvers das Organ ihrer wahren oder halbverschleierten Gefühlsäusserungen.

A. III. Sc. 2. Wiederum Olivia's Hausgenossen; daher prosaische Redeweise.

A. III. Sc. 4. In dieser ereigniss- und personenreichen Scene variirt die Sprache den fortschreitenden Ereignissen und den wechselnden Personen gemäss. Zu Anfang Olivia's kurzer Monolog im Blankvers. Dann dreht sich die Handlung um Malvolio's angebliche Tollheit und um das projectirte Duell des Junkers mit der Viola, was natürlich beides in Prosa vor sich geht. Dann wieder eine kurze Zwischenscene im Blankvers zwischen der leidenschaftlich aufgeregten Olivia und der Viola, woran sich in Prosa die Händel zwischen der Letzteren und dem Junker schliessen. Aus dieser heiteren Komik wird ein bitterer Ernst durch die Dazwischenkunft des Antonio, und das nunmehr eintretende Pathos

führt noch einmal den Blankvers bis zum Schlusse des Aktes herbei. Nur die beiden Junker behalten auch da ihre Prosa bei.

A. IV. Sc. 1. Der Abstand zwischen dem ernstgesinnten Sebastian einerseits und dem Clown und den Junkern andererseits wird auch durch den Abstand der beiderseitigen Rede bezeichnet. Jener Erstere bedient sich des Blankverses, die Anderen aber gebrauchen die Prosa. Eine so genaue Durchführung dieses Unterschiedes im Verlaufe eines und desselben Gespräches, wie hier, ist, wie schon einmal bemerkt, bei unserem Dichter doch selten: in der Regel lässt sich in solchen Fällen bei ihm entweder der Höherstehende, dem sonst der Blankvers eigen ist, zu der Prosa seines Interlocutors herab, oder der Niedrigergestellte erhebt sich aus der ihm gemässen Prosa zu dem Blankvers des Vornehmeren.

A. IV. Sc. 2. In Olivia's Haushalt. Das grausame Spiel mit dem »tollbehandelten« Malvolio wird in Prosa fortgesetzt.

A. V. Sc. 1. Diese Schlussscene führt uns noch einmal sämmtliche Personen des Dramas nach einander in ihrer verschiedenen Redeweise vor. Zuerst ein scherzhaftes Gespräch des Herzogs mit dem Clown in Prosa — das einzige Mal, dass wir den Herzog in diesem ihm sonst fremden Idiom sprechen hören. Dann die leidenschaftlichen Begegnungen mit Antonio und Olivia, für deren Pathos nur der Blankvers ausreicht, unterbrochen durch das Auftreten der beiden Junker und deren Prosa. Sebastian's Erscheinung führt die Erkennung der Viola herbei, und den dadurch veranlassten Affekten des Staunens und der Rührung entspricht wiederum der Blankvers, abermals unterbrochen durch die Prosa des Clown, der mit der Botschaft des armen Malvolio kommt. Zum Schluss wendet sich die Unterhaltung wieder dem Blankvers zu, an dem nun auch der durch seine Kur gründlich geheilte und besonnen gewordene Malvolio sich schicklich betheiligen kann. Dass der Bericht von dessen ausgestandenen Leiden in Fabian's Munde nunmehr nicht mehr Lachen, sondern eher Mitleid oder sinnige Betrachtung erregen soll, scheint aus der ganzen Fassung desselben im Blankvers zu erhellen.

Ueber die Vertheilung der Prosa in diesem Drama ist schon unter A. I. Sc. 3 das Nöthige bemerkt, wie wir überhaupt von nun an, da die Methode hinlänglich dargelegt und erprobt ist, bei der Analyse der folgenden Dramen uns die Recapitulationen zum Schlusse jedes einzelnen füglich ersparen können.

As you like it. A. I. Sc. 1. Wie in *Much Ado about Nothing,* der feinere geistreiche Humor, durch Benedick und Beatrice repräsentirt, eine reichlichere Anwendung der Prosa bedingt, so übt die ähnlich gezeichnete Hauptfigur dieses Lustspiels, Rosalinde, dieselbe Wirkung hier. Nur da, wo dieser Charakter des Humors abgestreift wird und eine tiefere Empfindung unverhüllt sich äussert, tritt bei ihr wie bei den ihr nahe stehenden Figuren der Blankvers an die Stelle der gerade in diesem Drama musterhaft fein ausgebildeten Prosa. — Die Prosa ist zugleich die passende Form für alle thatsächlichen Expositionen, wie z. B. in dieser ersten Scene in Oliver's Garten und zeichnet sich ebenso sehr durch Klarheit wie durch prägnante Eigenthümlichkeit aus, wovon schon Orlando's erste Rede uns ein gelungenes Beispiel bietet.

A. I. Sc. 2. Die Prosa, als die eigentliche Umgangssprache am Hofe des Herzogs, weicht erst da dem Blankvers, als Orlando sich zu erkennen giebt und als an dieser Erkennung die verschiedenen Empfindungen des Herzogs und der beiden jungen Prinzessinnen sich offenbaren.

A. I. Sc. 3. Ein ähnlicher Gegensatz wiederholt sich hier. Auf das humoristisch gefärbte, wenn auch ernstlicher gemeinte Gespräch der Rosalinde und der Celia in Prosa folgt der bittere Ernst der Verbannung der Ersteren, der natürlich nur im Blankvers seine entsprechende Form findet.

A. II. Sc. 4. Rosalinde hat ihren Humor und die dem Humor gemässe Prosarede mit in den Ardennerwald genommen, wo sie mit ihrer Base Celia ein Schäferleben führen will. Den Contrast zwischen diesen verkleideten Schäfern und den wirklichen, Corin, Silvius und Phoebe, hat der Dichter auch dadurch hervorgehoben, dass die Ersteren nach wie vor sich der gewohnten Prosa bedienen,

die Letzteren aber, als der conventionellen idyllischen Poesie entstammt, des Blankverses. Im gegenseitigen Verkehr accommodiren sich allerdings diese disparaten Elemente aneinander wie z. B. hier Rosalinde und Celia an den Blankvers des Corin.

A. II. Sc. 5. Eine Zwischenscene mit musikalischen Einlagen. Der melancholische Jaques, der als Genosse des verbannten Herzogs, des Vertreters der eigentlichen Romantik im Lustspiel, den dort geziemenden Blankvers gebraucht, lässt sich hier im Verkehr mit seinem Gefährten Amiens ungenirt in Prosa gehen.

A. II. Sc. 6. Die herzliche Weise, in der Orlando seinem alten Freunde Adam zuredet, in seiner Noth doch frischen Muth zu fassen, findet ihren entsprechenden Ausdruck nur in der Prosa.

A. III. Sc. 2. Der Schäfer Corin muss mit dem Clown Touchstone naturgemäss in der Sprache der Clowns, der Prosa, reden. Ebenso werden die folgenden humoristischen Gespräche der Rosalinde mit der Celia, und später mit Orlando, in Prosa geführt. Auch die Grobheiten und spitzigen Redensarten, welche Jaques und Orlando mit einander austauschen, hätten sich im Blankvers schlecht ausgenommen.

A. III. Sc. 3. Eine Scene, in welcher der Clown den Ton angiebt, derb realistisch, daher in Prosa.

A. III. Sc. 4. Rosalinde und Celia unterhalten sich in Prosa, bis der Schäfer Corin mit seiner Mahnung an das idyllische Liebespaar Silvius und Phoebe hinzukommt, und mit diesem Wechsel des Gesprächs der Blankvers beginnt. Der Blankvers setzt sich in der folgenden, dasselbe Thema behandelnden Scene fort, mit Ausnahme eines kurzen, beiseit und daher in Prosa gesprochenen Monologs der Rosalinde.

A. IV. Sc. 1. Rosalinde mit Jaques und nachher mit Orlando. Rosalinde giebt den Ton an, daher durchgehends Prosa.

A. IV. Sc. 2. Kurze Zwischenscene des Jaques, mit musikalischer Einlage, wie A. II. Sc. 5, in Prosa.

A. IV. Sc. 3. Der mehrfach charakterisirte Unterschied zwischen den wirklichen Schäfern und den vermeintlichen in der verschiedenen Redeweise Beider tritt im ersten Theil dieser Scene

wieder hervor. Mit Silvius redet Rosalinde im Blankvers, mit Celia in Prosa. Mit dem Auftreten Oliver's und seinem Berichte von Orlando's Grossmuth gegen den unwürdigen Bruder kommt ein pathetisches Element in die Unterhaltung, dem wiederum der Blankvers entspricht.

A. V. Sc. 1. Die Liebes- und Heiraths-Angelegenheiten des Clown Touchstone werden wieder in Prosa verhandelt.

A. V. Sc. 2. Die Prosa, die zwischen der als Jüngling verkleideten Rosalinde und ihren Waldgenossen hergebracht ist, wird auch hier nur durch den Blankvers des idyllischen Schäferpaares Silvius und Phoebe unterbrochen.

A. V. Sc. 3. Abermals eine Zwischen- und Uebergangsscene in Prosa, mit musikalischen Einlagen, diesmal ohne Betheiligung des melancholischen Jaques, an dessen Stelle hier der Clown Touchstone tritt.

A. V. Sc. 4. Die Schlussscene, die Alles zu gutem Ende wunderbar hinausführt und, in einem etwas feierlicheren Tone gehalten, im Blankvers verfasst ist. Nur das episodisch eingefügte scherzhafte Gespräch mit Touchstone, der seine spitzfindige Theorie von den Ehrenhändeln auseinandersetzt, konnte wohl nicht anders als in Prosa vor sich gehen. Ebenso der Epilog, den Rosalinde spricht, indem sie ihren humoristischen Charakter noch einmal zu guter Letzt wieder aufnimmt.

Measure for Measure. A. I. Sc. 2. Die Sprache derb materieller, kaum durch einen gewissen Humor verfeinerter Frivolität im Munde des Lucio und seiner Genossen, sowie die Sprache naiver Gemeinheit im Munde der Kupplerin kann eben nur die Prosa sein, an der selbstverständlich auch der Diener der Kupplerin, der Clown, theilnimmt. Erst mit dem Auftreten des verhafteten Sünders Claudio erhebt sich Rede und Gedankengang und tritt der Blankvers ein, während der unverbesserliche Lucio auch in diesem ernsteren Gespräch seine lockeren Witzreden nur in Prosa anbringt.

A. II. Sc. 1. Angelo und Escalus in ihrer richterlichen Funktion. Der Blankvers, den die Würde des Amtes und der

Personen erheischt, sinkt zur Prosa herab mit dem Auftreten des komischen Constablers und seiner Gefangenen Froth und Pompey. Die Gerichtsverhandlungen befassen sich in scurriler Weise mit Dingen, die platterdings das Pathos des Jambus nicht vertragen. Erst in den Schlussworten des ehrwürdigen Escalus kehrt die anfängliche Würde und damit der Blankvers zurück.

A. III. Sc. 1. Der als Mönch verkleidete Herzog, sowie die Nonne Isabella bereiten den Claudio zum Tode vor, Jeder in seiner Weise, deren philosophischer Tiefsinn und gehaltenes Pathos aber den Blankvers erheischt. Die Prosa beginnt erst in den vertraulichen Unterhandlungen des Herzogs und der Isabella, in denen das stoffliche, geschäftliche Element vorherrscht. Das in dem Bericht von der verlassenen Mariana sich äussernde Pathos wird durch die euphuistische Färbung der Prosa über den gewöhnlichen feineren Conversationston emporgehoben.

A. III. Sc. 2. Die hier auftretenden gemeineren Personen des Dramas bedingen den Gebrauch der Prosa, der nur einmal durch die strafende Rede des herzoglichen Mönches, an den Kuppler gerichtet, im Blankvers unterbrochen wird. Nachher in seiner Unterredung mit dem frivolen Lucio und mit Escalus bequemt sich der Herzog, seiner angenommenen bescheidenen Rolle entsprechend, der Prosa des Ersteren wie des Letzteren an, nur dass stellenweise einige Jamben eingemischt sind, und dass die Prosa im Munde des Herzogs durch Euphuismus vor derjenigen der übrigen Personen eine höhere Bedeutung erhält.

A. IV. Sc. 2. Eine Gefängnissscene, in Prosa, so lange sie unter den geringeren Persönlichkeiten des Dramas spielt. Erst mit der Erscheinung des zum Tode verurtheilten Claudio hebt sich die Rede zum Blankvers, sinkt aber wieder zur Prosa in dem vertraulichen, geschäftlichen Gespräche des Herzogs mit dem Provost.

A. IV. Sc. 3. Fortsetzung der vorhergehenden Scene in ähnlichem Wechsel der Redeweise. Der Blankvers beginnt da, wo ein neues Moment in die Handlung tritt: die Unterschiebung eines anderen Verbrechers statt des Claudio bei dessen angeblicher Hin-

richtung. Die Prosa tritt erst zum Schluss der Scene wieder ein, veranlasst durch den frivolen Lucio.

A. IV. Sc. 4. Eine kurze, orientirende Scene zwischen Angelo und Escalus, auf deren rein geschäftliche Prosa der Blankvers des in einem Monolog seine Gewissensqualen bekennenden Angelo folgt.

A. V. Sc. 1. Der Blankvers, welcher der ernsten Haltung dieser grossen »Maas für Maas« ertheilenden Schlussscene entspricht, wird nur durch einige prosaische Partien unterbrochen, in denen Lucio zum letzten Mal den vorlauten und frechen Gesellen spielt.

Winter's Tale. A. I. Sc. 1. Eine einleitende Orientirungsscene. Dem etwas ceremoniösen Ton, in welchem die beiden Hofleute ihre Complimente mit einander austauschen, entspricht die euphuistische Färbung der Prosa.

A. III. Sc. 3. Die Scene an der Küste von Böhmen. Mit dem Auftreten des alten und des jungen Schäfers tritt ein volksthümliches komisches Element in die bisher so pathetisch ergreifende Handlung, und die Prosa tritt an die Stelle des Jambus. Diese Prosa erscheint jedoch stellenweise feiner ausgearbeitet, als Shakspere sie in den Dramen seiner früheren Periode seinen Clowns in den Mund zu legen pflegt. Die Schilderung, welche der junge Schäfer z. B. gleichzeitig von dem Schiffbruch und von dem verhängnissvollen Ende des Antigonus giebt, kann unter die hervorragendsten Muster Shakspere'scher Virtuosität im Prosastil gerechnet werden.

A. IV. Sc. 2. Der König Polixenes in vertraulicher Besprechung mit Camillo. Eine Zwischenscene, orientirend wie A. I. Sc. 1, und in derselben gezierten euphuistischen Prosa gehalten.

A. IV. Sc. 3. Ein ländliches Genrebild. Der einfältige junge Schäfer wird von dem schlauen Vagabunden Autolycus überlistet und bestohlen. Selbstverständlich in schlichter, schmuckloser Prosa verfasst.

A. IV. Sc. 4. Im Gegensatze zu dem vorherigen niedern Bauerleben haben wir hier die zartere Idylle, deren Mittelpunkt das Liebespaar Florizel und Perdita bildet. Diese romantischen und

idealen Gestalten heben auch ihre Umgebung in eine höhere Sphäre, so dass selbst die Clowns, Vater und Sohn, mit Verläugnung ihrer eigentlichen roheren Natur so gut und so gewählt wie die Anderen im Blankvers reden. Erst die Ankunft des Autolycus als Tabuletkrämer bringt das volksthümliche Element und die einfache Prosa wieder herein und unterbricht für eine Weile jenen vornehmeren Ton, der mit dem Hervortreten des Polixenes in seiner Eigenschaft als König und Vater wieder im Blankvers aufgenommen wird. Zum Schlusse der langen und wechselreichen Scene tritt Autolycus und mit ihm die Prosarede wieder ein, während die beiden Liebenden unter sich und mit dem hülfbereiten Camillo ihre kommenden Schicksale im Blankvers zu besprechen fortfahren. Die beiden Clowns im Verkehr mit dem spitzbübischen Autolycus fallen natürlich wieder in die ihnen gemässe Prosa zurück.

A. V. Sc. 2. Der Dichter hat hier, entweder durch Rücksichten auf die Oekonomie des ohnehin schon sehr ausgedehnten Dramas bestimmt, oder um die Wirkung der Schlussscene nicht durch eine vorhergehende ähnlichen Inhalts abzuschwächen, die Versöhnung der beiden entzweiten Könige und die Wiedererkennung der verlorenen Königstochter nur erzählen, nicht vorführen lassen. Einem blossen Berichte genügte hier die Prosa, aber dem pathetischen und rührenden Inhalte dieses Berichtes entsprach nur eine mit aller stilistischen Feinheit ausgearbeitete euphuistische Prosa, wie Shakspere's Zeit sie in dem Munde eines gebildeten Hofmannes angemessen und natürlich erachtete. Offenbar hat der Dichter einen besondern Fleiss gerade auf diese Partie seines Dramas verwandt: so kunstreich sind hier die Antithesen und Parallelismen geordnet, die Metaphern gruppirt und der ganze Satzbau harmonisch abgerundet. Einen ergötzlichen Gegensatz zu der feierlichen und künstlerischen Prosa dieses ersten Theiles der Scene bildet dann die naturwüchsige Prosa der beiden Clowns mit ihren köstlichen Naivitäten als neugebackene Edelleute und Gönner des Autolycus, der früher ihren Gönner spielen durfte.

Tempest. A. I. Sc. 1. Die Sturmscene auf dem Schiffe, in der die Schiffsleute das grosse Wort führen, geht in derber Prosa vor sich, der sich auch die vornehmen Schiffspassagiere anbequemen, so lange sie sich im Contakt mit der Mannschaft befinden. Unter einander bedienen sie sich freilich des ihrer Stellung und Gesittung besser entsprechenden Blankverses, mit Ausnahme der humoristischen Schlussworte des alten Gonzalo, die wieder in Prosa sind.

A. I. Sc. 2. Das humoristische Wortscharmützel, mit dem die schiffbrüchigen Herren ihr Elend auf Prospero's öder Insel wegzuscherzen suchen, ist in prosaischer Form eingeschoben zwischen die Jamben, die sonst in diesem vornehmeren Kreise und auch in dem grössten Theil dieser Scene herrschen.

A. II. Sc. 2. Caliban, der sonst das romantisch-phantastische Element dieses Dramas mit vertreten hilft und in dieser Eigenschaft sich des Blankverses bedient, accommodirt sich doch der Prosa, welche die beiden Clowns, Trinculo und Stephano, reden müssen. Nur das Pathos der Huldigung, welche Caliban dem vermeintlichen höheren Wesen Stephano darbringt und zuschwört, wird mitten in dieser prosaischen Umgebung wieder durch den Blankvers bezeichnet.

A. III. Sc. 2. Einen ähnlichen Wechsel der Redeweise bietet diese Scene, welche uns dieselben drei Personen abermals vorführt. Caliban, wenn er von seinem Meister Prospero und den Wundern seiner Insel redet, erscheint gleichsam als ein Anderer und drückt diese Veränderung durch den Blankvers aus, während die Clowns bei ihrer Prosa bleiben.

A. IV. Sc. 1. Die Clowns und Caliban auf dem Wege zur Ausführung ihres Anschlags gegen Prospero. Auch hier unterscheidet der Blankvers Caliban's dämonische Natur von der Prosa seiner gemeinen Mitverschworenen.

A. V. Sc. 1. Die eben so grossartige wie tiefsinnige pathetische Schlussscene, fast ausschliesslich den Interessen der höheren Personen des Dramas geweiht, verträgt nur ganz geringe Einschiebsel von Prosareden, die den beiden Clowns in den Mund gelegt werden.

Im „*Tempest*“ ist mehr als in den anderen bisher betrachteten Dramen aus Shakspere's mittlerer und letzter Periode der Gebrauch der Prosa auf das Unvermeidliche, auf die Reden der Clowns und der gemeinen Leute beschränkt. Die höhere Conversationsprosa ist nur einmal in einem raschen Wechselgespräch, die euphuistische Prosa aber gar nicht vertreten.

King Henry VI. Second Part. A. I. Sc. 3. Während unser Dichter im *King Henry VI. First Part* entweder keinen Anlass zur Anwendung der Prosa fand oder dieselbe doch der Würde des historischen Gegenstandes nicht entsprechend erachtete, bot sich ihm hier alsbald eine günstige Gelegenheit dazu, verschiedene Repräsentanten der Londoner Bürgerklasse, die als Supplicanten bei Hof erscheinen, in ihrer natürlichen Redeweise vorzustellen. Für eine Weile gehen sowohl die Königin wie ihr Günstling Suffolk auf deren Prosa ein, bis mit der Entfernung dieser Plebejer der historische und aristokratische Blankvers wieder in seine dramatischen Rechte eingesetzt wird. — Wenn gegen das Ende derselben Scene der Waffenschmied und sein Gesell auftreten, reden diese auch in Prosa, aber die höher gestellten Anwesenden lassen sich nicht wieder zu ihr herab. Selbst die letzten Worte des Königs, obwohl meist als Prosa gedruckt, haben einen durchaus jambischen Tonfall.

A. I. Sc. 4. In Prosa redet auch die gemeine und zweideutige Sippschaft, mit welcher um ihrer Hexenkünste willen sich die Herzogin von Gloucester einlässt. Nur wenn ihre Geisterbeschwörungen beginnen, beginnt, des tieferen Eindrucks wegen, auch der Blankvers wieder.

A. II. Sc. 1. Die einfach praktische Manier, mit welcher Gloucester das angebliche Wunder von St. Alban's, an das der fromme König schon geglaubt hat, enthüllt und vereitelt, hat Shakspere sehr bezeichnend durch einige Prosareden hervorgehoben, die er dem Herzog in den Mund legt, während der scheinheilige Betrüger sich des Blankverses bedient.

A. II. Sc. 3. Der Zweikampf zwischen dem Waffenschmied und seinem Gesellen wird in echt volksthümlicher Weise in Prosa

dargestellt, als ein kleines Genrebild aus dem Londoner Handwerkerleben.

A. IV. Sc. 2, 3, 6, 7, 8, 10. Die Rebellion des Jack Cade in ihrem Verlaufe von dem ersten Auftreten des Rädelsführers bis zu dessen blutigem Ende spielt sich in diesen Scenen ab. Der Dichter hat auch sprachlich die plebejischen Aufrührer von ihren royalistischen Gegern dadurch geschieden, dass er die Ersteren in Prosa, die Letzteren im Blankvers reden lässt. Selbst innerhalb einer und derselben Scene, z. B. in der letzten dieser Reihe zwischen Iden und Cade, wird dieser Wechsel in der Rede scharf und genau beobachtet. Nur in Einer Scene verfällt Cade an einigen Stellen, wo er sich ein besonders heroisches Ansehn anmaasst, in den Blankvers seiner Gegner.

King Richard III. A. I. Sc. 4. Das Gespräch der beiden Mörder vor der That mit seinem humoristischen Anstrich und raschem Wechsel der Rede bildet die einzige Prosa-Episode in dem sonst ganz im Blankvers abgefassten Drama. In dem Dispüt, in welches sich dann die Beiden mit ihrem Opfer, dem Herzog von Clarence, einlassen, verschwindet diese humoristische Färbung vor dem tragischen Pathos der Situation, welches denn auch diese plebejischen Mordgesellen in gehobenerer Stimmung zum Gebrauch des Blankverses zwingt.

King Henry IV. First Part. A. I. Sc. 2. Den Abstand, der die historischen Elemente der beiden Dramen „*King Henry VI.*“ von den humoristischen scheidet, hat der Dichter aueh durch den Wechsel von Vers und Prosa bezeichnet und überall durchgeführt. Der Prinz von Wales und in zweiter Linie, wer ausser ihm noch beiden parallel neben einander herlaufenden und oft in einander hineinspielenden Elementen angehört, müssen also, je nachdem sie in dem einen oder dem anderen Kreise erscheinen, der hier oder dort üblichen Form der Rede sich anschliessen. Die Prosa, die

nun durchgängig in den Falstaffscenen herrscht, erhält sowohl durch die Betheiligung des Prinzen wie durch Falstaffs überlegenen Witz eine Feinheit und Bildung, welche sie weit über die gemeine, sonst bei Shakspere in solchen lustigen Scenen herkömmliche Prosa erhebt, während andererseits ihre Lebendigkeit und Natürlichkeit sie vor jeder euphuistischen Färbung bewahrt, die allerdings dem ausgelassenen Treiben des Prinzen und seiner lockeren Gesellen schlecht zu Gesicht stehen würde. Ein glänzendes Beispiel solcher Prosa haben wir gleich in dieser Scene, welche uns zuerst den dicken Ritter und seinen fürstlichen Freund vorführt. — In dem Schlussmonolog, wo der Prinz im Bewusstsein seiner fürstlichen Würde sein wahres Verhältniss zu seiner schlechten Gesellschaft ausspricht und gleichsam für einen Moment die Maske des Spasses abnimmt, kündigt sich dann dieser wirkliche Ernst seiner Gesinnung im Blankvers an.

A. II. Sc. 1 u. 2. Die feinere Conversationsprosa dieser beiden Falstaffscenen wird doch einigermaassen alterirt und versetzt mit der ordinären Prosa, die den Kärrnern und Stallknechten mundgerecht ist. — Zum Schluss der dritten Scene spricht der Prinz, der sich hier wieder seiner angenommenen Rolle entkleidet und als Königssohn fühlt, im Blankvers.

A. II. Sc. 3. Hotspur's Monolog ist in Prosa, während er sonst überall im Blankvers redet. Diese Abweichung von der Regel mag entweder durch die schmucklose Derbheit motivirt erscheinen, in der Hotspur seinem Unwillen Luft macht, oder sie ist dadurch veranlasst, dass er bei seinem Auftreten einen Brief liest und commentirt, der, wie solche Documente immer bei Shakspere, in Prosa abgefasst ist. — Mit dem Auftreten seiner Gemahlin nimmt Percy dann den ihm gemässen Blankvers wieder auf.

A. II. Sc. 4. Eine der reichhaltigsten Falstaffscenen, in der Kneipe zum Eberkopf in Eastcheap, die durch das Hinzutreten untergeordneter Persönlichkeiten neben der feineren Conversationsprosa auch der niedrigkomischen Redeweise Raum gestattet und sogar den Euphuismus zulässt, der in der travestirenden Darstellung des Königs durch Falstaff und durch den Prinzen seine parodistische

Anwendung findet. Das ernst gehaltene Gespräch des Prinzen und des Sheriff, welches diese ausgelassene Lustigkeit unterbricht, ist wieder durch den Blankvers von der Prosa der Uebrigen unterschieden.

A. III. Sc. 3. Wiederum eine Scene in Eastcheap. Die Verse am Schlusse derselben, sogar in Falstaffs Munde, sind wohl der erhöhten kriegerischen Stimmung zuzuschreiben, in die der Prinz ihn versetzen möchte.

A. IV. Sc. 2. Falstaffs Monolog über sein Recrutirungsystem ist ein Muster Shakspere'scher Prosa.

A. V. Sc. 1. Ebenso Falstaffs Monolog über das Wesen der Ehre, womit er die von den Höhergestellten im Blankvers gehaltene Scene abschliesst.

A. V. Sc. 3 u. 4. Auf dem Schlachtfelde bei Shrewsbury. Der Prinz, der hier als Held, nicht als Kneipkumpan erscheint, darf sich in seiner kurzen Unterredung mit Falstaff nicht vertraulich, wie sonst, zu dessen Prosa herablassen, sondern behält den Jambus bei. — Ebenso in der folgenden Scene, wo Falstaff den Ruhm, Percy getödtet zu haben, frech genug für sich in Anspruch nimmt.

King Henry IV. Second Part. A. I. Sc. 2. Auch der Oberrichter verschmäht es nicht, mit Falstaff in Prosa zu reden, nicht so sehr aus Herablassung oder Sympathie, sondern weil er ihn einer Behandlung im Blankvers nicht werth hält, wozu auch der zwischen Beiden einmal angeschlagene Ton wenig passen würde.

A. I. Sc. 1 u. 2. Zwei Falstaffscenen, von deren Prosa dasselbe gilt, was schon vorher bemerkt war. — Am Schlusse der ersten Scene ist ein kurzes Zwiegespräch zwischen dem Oberrichter und Gower eingeschoben, das geflissentlich im Blankvers gehalten ist, um den Abstand, der dasselbe von den Uebrigen trennt, hervorzuheben. — In der zweiten Scene tritt freilich Falstaff nicht persönlich auf, aber er bildet doch den geistigen Mittelpunkt derselben und bestimmt demnach die Redeweise, die nur Prosa sein kann.

A. II. Sc. 4. Wieder in der Kneipe zum Eberkopf in Eastcheap. Nur der Prahlhans Pistol fügt sich der sonst herrschenden Prosa nicht, sondern behält seine hochtrabenden, aus bombastischen Tragödien entlehnten fünf- und sechsfüssigen Jamben bei. Mitten in diese Kurzweil in Prosa bricht die ernste Botschaft ein von dem Wiederbeginn des Krieges im Norden, die schon des Gegensatzes wegen im Blankvers verfasst ist.

A. III. Sc. 2. Falstaff in Gloucestershire bei dem Friedensrichter Shallow. Falstaffs Monolog über den wahren Charakter seines Gastfreundes gehört wieder zu den Musterstücken Shakspere'scher Prosa.

A. IV. Sc. 3. Falstaff behält auch dem pedantisch trockenen, im Blankvers redenden Lancaster gegenüber seine Prosa bei. Seine letzte Rede hat Dyce freilich in Verse abgetheilt, welche jedoch dem Charakter Falstaffs wenig entsprechen und deshalb mit Recht in den früheren Ausgaben als Prosa gedruckt waren. Zum Schluss haben wir wieder einen längeren Falstaffschen Monolog über die Vorzüge des Secttrinkens in mustergültiger Prosa.

A. V. Sc. 1 u. 3. Falstaff abermals beim Friedensrichter Shallow. Die gemüthliche Unterhaltung in Prosa wird nur durch die pomphaften Jamben des Fähndrichs Pistol, der mit der Nachricht vom Tode des Königs kommt, unterbrochen.

A. V. Sc. 4. Falstaffs alte Freundinnen in einem Hand- und Wortgemenge mit dem Büttel. Nur die ordinärste Prosa war hier angebracht.

A. V. Sc. 5. Falstaff, der vor der Erscheinung des Königs seine gewöhnliche Prosa gebraucht hatte, erhebt sich in seiner begeisterten Begrüssung des Neugekrönten zum Blankvers, den er indess, von dem König schroff zurückgewiesen, nach dessen Abgange wieder zur Prosa herabsinken lässt.

King Henry V. A. II. Sc. 1. Mit Falstaffs Zurücktreten von der Bühne zeigen seine jetzt verwaisten Genossen um so deutlicher ihr verschiedenes Naturell in ihrer verschiedenen Redeweise, die

bei Allen eben nur Prosa sein kann, mit Ausnahme des auch hier in Jamben von wechselnder Länge schwadronirenden Pistol.

A. II. Sc. 3. Dasselbe gilt von dieser Scene, die den in charakteristischer Prosa gehaltenen Bericht der Wirthin von Falstaffs Ende enthält.

A. III. Sc. 2. Während der Dichter in den beiden vorhergehenden Dramen *King Henry IV.* den Gebrauch der Prosa, mit einer einzigen Ausnahme, auf die Falstaffschen Kreise beschränkt, hat er in dem vorliegenden Drama die Anwendung der Prosa nach verschiedenen Richtungen hin erweitert. Im englischen Lager wie im französischen wird Prosa gesprochen, und der Dichter gewinnt damit die Möglichkeit, die provinziellen wie die nationalen Eigenthümlichkeiten in ihren einzelnen Vertretern schärfer zu nüanciren, als es ihm die Beibehaltung des nivellirenden und idealisirenden Blankverses gestattet hätte. — Dieser so mannigfach schattirten Prosa gegenüber bezeichnet die rein englische Prosa im Munde Gower's den ehrenfesten Standpunkt des einfachen englischen Kriegsmannes in seinem nüchternen und tüchtigen Sinne.

A. III. Sc. 6. Das Ebengesagte gilt auch von dieser Scene. — Der französische Herold, der in seiner Rede nur einen Auftrag seines Herrn geschäftlich ausrichtet, redet in einer Prosa, die jedoch wegen ihres gewichtigen Inhalts euphuistische Anklänge enthält. — Der stolzen Antwort, welche der Heldenkönig Heinrich darauf ertheilt, geziemt dagegen, schwunghaft und selbstbewusst wie sie ist, wohl der Blankvers.

A. III. Sc. 7. Im französischen Lager bei Agincourt. Die frivolen Reden, in denen sich die französischen Herren am Vorabend einer grossen Entscheidungsschlacht in ihrem siegesgewissen Uebermuth ergehen, liessen sich sammt ihrer forcirten Witzhascherei offenbar nur in Prosa fassen, um ganz charakteristisch und ihrer Wirkung sicher zu erscheinen.

A. IV. Sc. 1. Im englischen Lager bei Agincourt. Der englische König, wenn er unerkannt und verkleidet umhergeht, um die Stimmung seiner Soldaten zu erforschen, muss sich natürlich im Verkehr mit ihnen ihrer prosaischen Redeweise anbequemen. Erst

wenn er wieder allein ist, kehrt er in seinen Betrachtungen über die Nichtigkeit des königlichen Pompes zu dem, ihm selber und seinen Gedanken gemässen, Blankvers zurück.

A. IV. Sc. 4. Ein Stück aus der Schlacht, in Prosa soweit der französische Soldat und der Page dabei betheiligt sind. Pistol aber behält seinen Jambus bei.

A. IV. Sc. 7 u. 8. Heinrich, so lange er als Sieger und König spricht, bedient sich des Blankverses; nacher, wo er in leutselig herablassender Weise mit seinen Soldaten verkehrt, redet er in Prosa, wie sie.

A. V. Sc. 1. Fluellen, Gower und Pistol, Jeder in seiner sprachlichen Eigenthümlichkeit, wie sie bereits oben charakterisirt war, werden hier noch einmal schliesslich zusammengeführt.

A. V. Sc. 2. Heinrich, der im ersten Theil dieser Scene als englischer König dem französischen gegenüber seine Würde im Blankvers wahrt, kehrt im Tête-à-Tête mit der Prinzessin Katharina als Freier seine gemüthliche und zugleich seine humoristische Seite heraus, wozu denn die freiere und leichtere Bewegung der Prosa, schon der schärferen Characteristik wegen, besser stimmt. An diesem von ihm angeschlagenen familiären und scherzhaften Conversationston in Prosa betheiligen sich denn auch die wieder auftretenden französischen Herrschaften, bis endlich das ernstere Pathos des Schlusses noch einmal den Blankvers des Anfangs dieser Scene veranlasst.

King Henry VIII. A. V. Sc. 4. Der tragische Ernst und Tiefsinn dieses politischen Dramas, der schon im Prolog so nachdrücklich betont wird, vertrug sich kaum mit dem humoristischen oder komischen Elemente, als dessen Träger bei Shakspere vorzugsweise die Prosa erscheint. Dennoch mochte der Dichter ein solches nicht ganz abweisen, um auch der Belustigung der Zuschauer, soweit es eben anging, Rechnung zu tragen. So hat er denn hier eine kurze, aber characteristische Scene eingeschoben. Zuerst redet nur der Pförtner in Prosa, während sein Diener in seiner etwas gesuchten Redeweise noch im Jambus spricht. Nachher aber

giebt auch dieser seine drastische Schilderung einzelner Momente dieses Volksgedränges in conciser und prägnanter Prosa zum Besten. Mit dem Auftreten des Oberkammerherrn nehmen die Beiden subordinationsgemäss den Blankvers wieder auf, der allerdings, wie Shakspere ihn in der letzten Periode seiner dichterischen Laufbahn bildete, in seinem freieren Bau der Prosa näher kommt, als des Dichters früherer Jambus in seiner streng geregelten Messung.

Titus Andronicus. A. IV. Sc. 3 u. 4. Einzig der Clown vertritt in seiner herkömmlichen bäuerischen Einfalt mit den üblichen Wortverdrehungen die simple Prosa in dieser Tragödie, für deren blutige und grauenhafte Vorgänge sonst nur der Blankvers sich schickt.

Romeo and Juliet. A. I. Sc. 1. Strassenscene in Verona. So lange die Händel der beiden feindlichen Häuser nur von deren Dienern ausgefochten werden, ist die Prosa der Clowns mit ihren Wortwitzen am Platze. Erst wenn die Höhergestellten, die Freunde und Verwandten der Montagues und Capulets und diese selber sich an dem ererbten Zwiste betheiligen, tritt der Blankvers ein, in welchem dann sowohl der pathetische wie der sentimentale Theil der folgenden Handlung weitergeführt wird.

A. I. Sc. 2 u. 3. Nur der Diener, welcher die Gäste zu dem Hause Capulet's einladen soll, setzt die wenige Prosa seiner Clownsrede dem Blankvers und Reimvers der geschmückten Rede der Vornehmen entgegen. — Dasselbe ist der Fall am Schlusse der folgenden Scene.

A. I. Sc. 5. Eine kurze Einleitungsscene in Prosa: die Diener, welche die Halle Capulet's für den Maskenball in Ordnung bringen. Mit dem Auftreten des Wirthes und der Gäste beginnt der Blankvers.

A. II. Sc. 4. Bisher hatten wir nur Eine Art der Prosa, die ordinäre der Diener und Clowns. Die höhere Prosa, die feine Conversationssprache der Cavaliere im vertraulichen und neckischen Verkehr unter einander, beginnt erst hier, wo als ihr eigentlicher Träger und Tonangeber der Humorist des Dramas, Mercutio, er-

scheint. In diese feinere Prosa mischt dann die Amme ihre gemeinere, da sie bei Romeo den Auftrag ihrer Gebieterin ausrichtet. Romeo's Erwiderung auf ihre Botschaft ist, seiner tiefen und leidenschaftlichen Empfindung gemäss, im Blankvers verfasst.

A. II. Sc. 5. Gespräch Julia's und der Amme. Letztere redet, so lange sie auf Julia's Ernst und Plan eingeht, in deren Blankvers; wenn sie in ihrer eigenen Weise radotirt und abschweift, aber in Prosa.

A. III. Sc. 1. Die grosse Duellscene, so verhängnissvoll für die Liebenden wie für die feindlichen Häuser. Dem leidenschaftlichen Sturme und dem gewaltigen Ernste dieser Handlung gegenüber bewahrt nur Mercutio bis zu seinem vorschnellen Ende den Standpunkt seines Humors und seiner Prosa. Alle Anderen, von den verschiedenartigsten Empfindungen heftig bewegt, reden im Blankvers, den von da an ausschliesslich die entschieden vorherrschende Tragik im Drama duldet und fordert.

A. IV. Sc. 2. Eine geringfügige Ausnahme von der eben betonten Regel bilden hier ein paar kurze Repliken des Capulet'schen Dieners, seinem Herrn gegenüber.

A. IV. Sc. 5. Auch das scherzhafte Gespräch, in welchem Peter die Musikanten hänselt — ein Ruhepunkt gleichsam zwischen dem tragischen Pathos des vierten und dem des fünften Actes — musste in der Sprache der Clowns und in Prosa geführt werden.

Hamlet. A. II. Sc. 2. Wie der melancholische Dänenprinz in der angenommenen Wahnsinnsrolle sich seines eigentlichen Wesens entäussert, so auch des ihm bis dahin gemässen Blankverses. In der That entsprach nur die Prosa der unberechenbaren Weise, in der sich Hamlet nach allen Seiten hin gehen lässt und durch den steten Wechsel seiner Meinungsäusserungen wie der Ziele seiner satirischen Hiebe und Anspielungen seine Umgebungen geflissentlich irreleitet oder verletzt. Dass diese seine Umgebungen so bereitwillig auf die ihnen hingeworfenen Köder und Fallstricke eingehen und seiner Prosa mit der ihrigen begegnen, ist aus der ganzen

Situation verständlich. Natürlich ist diese hier in vornehmere Kreise eingeführte Prosa die des feineren Conversationstons und erhebt sich da, wo Hamlet ein gewisses tiefempfundenes Pathos hineinlegt, z. B. da wo er seine Jugendfreunde beschwört, ihm die Wahrheit zu sagen, zum Euphuismus. — Erst wenn mit dem Weggange der Schauspieler Hamlet, sich selber überlassen, zwanglos seinem gepressten Herzen in leidenschaftlichem Ergusse Luft machen kann, tritt der Blankvers wieder in sein Recht, wie denn auch die folgenden Monologe Hamlet's stets in dieser Form des gesteigerten Affects abgefasst sind.

A. III. Sc. 1. Auch der Ophelia gegenüber spielt Hamlet die angenommene Rolle weiter und setzt ihrem empfindungsvollen Blankvers schroff und herb seine bitteren Repliken in Prosa entgegen.

A. III. Sc. 2. Die grosse Culminationsscene des Schauspiels im Schauspiel bietet zu mannichfachem Wechsel der Rede Anlass. Während Hamlet den Komödianten seine dramaturgischen Regeln geschäftsmässig in Prosa auseinandersetzt, lässt er im vertrauten Gespräch mit seinem Freunde Horatio die Maske und die Prosa fallen und spricht sein wahres Wesen und Interesse im Blankvers aus. Mit dem Auftreten des Königspaares und des ganzen Hofes wird die Maske und die Prosa wieder aufgenommen und auch nachher beibehalten in dem höhnischen Gespräche mit Rosenkranz und Güldenstern, wie in der scheinbar närrischen Unterredung mit dem gehänselten Polonius, bis zum Schluss Hamlet wieder im Monolog und im Blankvers als er selbst erscheint. — Als er selbst erscheint er auch seiner Mutter gegenüber in A. III. Sc. 4, und deshalb sind die Strafreden und Busspredigten, die er an sie richtet, im Blankvers abgefasst, wozu freilich schon das Pathos des gesteigerten Affects veranlassen musste.

A. IV. Sc. 2 u. 3. Hamlet bedient sich abermals der schützenden Maske seiner angenommenen Rolle, den falschen Freunden wie dem König gegenüber, und gebraucht deshalb die Prosa in diesen Scenen.

A. IV. Sc. 5. Wie die Prosa die Reden des verstellt wahnwitzigen Prinzen von dem Blankvers des vernünftig sprechenden

unterscheidet, so äussert sich auch in Prosa der wirkliche Wahnsinn der Ophelia, die vorher sich nur der getragenen Redeweise des Blankverses bediente. Aber isolirt und unverstanden, wie Ophelia in diesem Kreise dasteht, behalten auch die Zeugen ihres Wahnsinns ihr gegenüber ihren herkömmlichen Jambus bei.

A. IV. Sc. 6. Der Matrose, der mit einer Botschaft von Hamlet kommt, spricht seinem Stande gemäss in referirender Prosa. — Hamlet's Brief an Horatio, sowie der in der folgenden Scene verlesene Brief an den König sind in Prosa abgefasst, wie alle solche Mittheilungen geschäftlicher Art bei Shakspere.

A. V. Sc. 1. Kirchhofscene. Die beiden Todtengräber, schon von Shakspere als Clowns bezeichnet, reden natürlich die Sprache der Clowns, die ordinäre Prosa. Wenn Hamlet, im Gespräche mit Horatio auftretend, sich ebenfalls der Prosa, allerdings einer feineren und gewählteren, bedient, so geschieht das schwerlich bloss aus einer Art von Accommodation an deren Redeweise, sondern wohl eher deshalb, weil der Dichter seinem Helden hier gleichsam eine Ruhepause mitten in seinen leidenschaftlichen Affecten gönnt. Von Hamlet's eigenen Angelegenheiten und Interessen, die ihn sonst unablässig in Athem halten und hetzen, ist hier keine Rede, sondern nur von der Grübelei melancholischer Betrachtungen im Allgemeinen. Sobald Hamlet aber wieder leidenschaftlich angeregt wird, wie bei der Ankunft des Leichenzuges der Ophelia, so beginnt auch der Blankvers, und derselbe erscheint hier in Hamlet's Munde um so eher angebracht, als er seine frühere Rolle des Wahnsinnigen nicht mehr in der früheren Weise fortführt.

A. V. Sc. 2. Die Verhöhnung und Persifflage, welche Hamlet dem affectirten Höfling Osrick angedeihen lässt, führt noch einmal den Gebrauch der Prosa herbei. Osrick's gezierte Phrasen werden in entsprechender Manier durch noch geziertere von Seiten Hamlet's überboten, die eben nur in Prosa ihre volle charakteristische Färbung erhalten konnten. Und wenn nun das sich daran schliessende Gespräch Hamlet's mit einem andern Herrn vom Hofe sowie mit Horatio in Prosa fortgeführt wird, so handelt es sich dabei um geschäftliche Abmachungen, denen die Prosa schon ansteht. Mit dem

Auftreten des Hofes und dem Hereinbrechen der Katastrophe tritt wieder der tragische Blankvers ein.

Othello. A. I. Sc. 1. Jago, in intimem Verkehr mit den höhergestellten Personen dieses Dramas, gebraucht dieser seiner Vertrauensstellung gemäss in der Regel den Blankvers, nur wenn er seinem derbsten Cynismus freien Lauf lässt, wie hier in den beiden Apostrophen an den Brabantio, und sich Ausdrücke erlaubt, die kaum in einen anständigen Blankvers sich fügen würden, verfällt er in die Prosa.

A. I. Sc. 3. Sitzung und Berathung des Senates in Venedig. Brabantio, nachdem er sich von seiner Tochter losgesagt und die wohlmeinenden Zureden des Dogen mit epigrammatisch zugespitzten Reimversen zurückgewiesen hat, fährt dann, um auch formell den Abbruch dieser bisher im Blankvers geführten Unterhandlungen anzudeuten, in einem Prosasatze fort: *I humbly beseech you, proceed to the affairs of state.* Der Doge willfahrt diesem Gesuche, indem er in geschäftlicher, aber allerdings euphuistischer Prosa dem Othello sein neues Amt überträgt. Erst mit Othello's Antwort gewinnt die Handlung ein neues Moment und ein neues Pathos, und der Blankvers ist wieder an seiner Stelle. — Das Zwiegespräch Jago's mit Roderigo am Schluss der Scene wird in Prosa geführt, weil Ersterer darin wieder seine derbcynische Seite herauskehren kann und weil gerade dieser handgreifliche Cynismus dem leichtgläubigen Roderigo imponiren soll. Jago lässt sich gewissermaassen in dieser planen Prosa zur beschränkten Fassungskraft seines Gimpels herab und erhebt sich zum Blankvers erst wieder in dem Monologe, in welchem er seinen teuflischen Plan vor sich selber ausmalt.

A. II. Sc. 1. Desdemona, soweit sie sich zu den etwas gezwungenen Scherzreden mit Jago versteht, mischt auch einige wenige Prosa in dieselben ein, wie Jago die grobsinnlichen Glossen, mit denen er in einem Beiseite Cassio's und Desdemona's freundliches Zwiegespräch begleitet, nur in Prosa anbringen konnte. — Weshalb er am Schluss der Scene mit Roderigo in Prosa, mit sich selber im Blankvers spricht, ist schon oben angedeutet.

A. II. Sc. 2. Die Proclamation des Herolds als ein geschäftliches Aktenstück ist natürlich in Prosa abgefasst.

A. II. Sc. 3. Die verhängnissvolle Nachtscene auf der Schlosswacht. Jago stimmt zuerst den derben und cordialen Biedermannston in Prosa an, um den Cassio zutraulich und trunken zu machen; erst nach dessen Abgange bringt der Ernst der Situation den Blankvers wieder an die Reihe. Denselben beruhigenden Biedermannston affichirt Jago nachher im Gespräche mit dem verzweifelnden Cassio, dessen Klagen in ihrer ungeschminkten Wahrheit in Prosa vielleicht um so erschütternder wirken, gleichsam als die einfachen Naturlaute eines unheilbar verwundeten Herzens in dessen erstem leidenschaftlichem Aufschrei. — Am Schlusse der Scene begegnet der missvergnügten Resignation Roderigo's in nüchterner Prosa Jago in seiner nunmehr angenommenen überlegenen Stellung mit Vertröstungen im Blankvers.

A. III. Sc. 1. Der Clown hänselt die Musikanten in Prosa, und auch Cassio in dem kurzen geschäftlichen Verkehr mit ihm bedient sich derselben, die er jedoch bei Jago's Auftreten mit dem Blankvers vertauscht.

A. III. Sc. 4. Ein kurzes geschäftliches Gespräch der Desdemona mit dem Clown in Prosa, zu Anfang dieser sonst im Blankvers verfassten Scene.

A. IV. Sc. 1. · Othello in dem Momente höchster Aufregung, fast bis zum Wahnsinn gereizt durch das von Jago ihm vorgeführte Bild des mit Cassio begangenen Ehebruchs seiner Desdemona, kann nur noch einzelne Worte und ungeordnete, elliptische Sätze hervorstossen. Für diesen höchsten Grad einer Ekstase, die nur mit gänzlicher Prostration in einer Ohnmacht enden kann, reicht der geordnete Blankvers nicht mehr aus, und der Dichter lässt deshalb für diese Eine Rede Othello's ausnahmsweise die Prosa zu. — Die von Othello nur halb belauschte Unterredung Jago's mit Cassio bewegt sich im Blankvers, bis Cassio in derber Prosa seine Verachtung der buhlerischen Bianca zu erkennen giebt. Diese Prosa wird denn auch der Bianca selber in den Mund gelegt, als die ihr in ihrer Stellung zukommende Redeweise, und wird beibehalten in dem

Dialoge Othello's und Jago's, der nicht weiter räsonnirenden, gleichsam rein geschäftlichen Entschlossenheit entsprechend, mit der Othello jetzt zur Ermordung der Desdemona schreiten will.

A. IV. Sc. 2. Ein letzter Prosadialog zwischen Jago und Roderigo, dessen Form schon bei einigen vorhergehenden Scenen motivirt wurde.

A. IV. Sc. 3. Einige kurze frivole Scherzreden in Prosa entschlüpfen der Emilia im Zwiegespräch mit der sich entkleidenden Desdemona, doch führt der trübe Ernst der Stimmung sie bald wieder zu dem Blankvers zurück, in welchem der Dialog begonnen war.

Julius Caesar. A. I. Sc. 1. Sobald die beiden Handwerker den im Blankvers redenden Tribunen in der Weise der Clowns mit Wortwitzen zu antworten beginnen, bedienen sie sich der simpeln Prosa, an der sich jedoch die höherstehenden Tribunen in ihren Strafreden nicht betheiligen.

A. I. Sc. 2. *What a blunt fellow is this grown to be?* sagt Brutus von Casca; und diese *bluntness* hat der Dichter u. A. auch dadurch bezeichnet, dass er den Casca seinen humoristisch gefärbten Bericht von Cäsar's Zurückweisung der dargebotenen Krone in Prosa, in ziemlich derber, obgleich nicht gerade ordinärer Prosa, abstatten lässt, während Brutus und Cassius im Blankvers reden. Der Gegensatz zwischen dem tiefen Ernste der beiden Ersteren und der wenigstens affichirten Scurrilität des Letzteren wird dadurch stärker betont.

A. III. Sc. 2. Nach der Absicht des Dichters sollte Brutus, als schlichter Republikaner, durch die schmucklose Wahrheit seiner Rede an das Volk seine Wirkung suchen, Antonius aber, der ehrgeizige Nacheiferer Cäsar's, diesen Eindruck überbieten und neutralisiren durch den rednerischen Schmuck seiner durchaus auf den Effect berechneten, kunstvoll arrangirten Worte. Um diesen Contrast auch in der äusserlichen Form hervorzuheben, muss der sonst stets im Blankvers sprechende Brutus hier in einer allerdings ihres inneren Gewichtes wegen mit einem euphuistischen Anstrich angethanen Prosa reden, Antonius aber in vollwuchtigem Blankvers.

A. III. Sc. 3. Eine kurze, mehr zur Charakteristik als zur Förderung der Handlung eingefügte Volksscene. Die dabei auftretenden Bürger reden Prosa und ziehen auch den Dichter Cinna in diese ihnen gemässe Redeweise mit hinein.

King Lear. A. I. Sc. 1. Das kurze orientirende Einleitungsgespräch zwischen Kent, Gloster und Edmund ist, da es nur Thatsächliches berichten oder andeuten soll, in Prosa verfasst. — In Prosa reden auch am Schlusse dieser ersten Scene Goneril und Regan mit einander. Die kalte nüchterne Berechnung, die hier in den Worten der beiden älteren Töchter so nackt und schneidend hervortritt, bildet zu ihren früheren pomphaften Liebesbetheuerungen einen Gegensatz, den der Dichter auch durch den Wechsel der Rede, durch den Uebergang vom Blankvers zur Prosa, bezeichnen durfte.

A. I. Sc. 2. Die Intrigue Edmund's gegen seinen Vater und Bruder wird hier eingefädelt unter der Maske wohlwollender Biederherzigkeit, der die schlichte Prosa am besten zu Gesicht steht. Auch die beiden Düpirten gehen bereitwillig auf diese Redeweise ein. Edmund aber, da wo er sein eigenes Wesen offenbart, in seinen Monologen zu Anfang und zu Schluss dieser Scene, nimmt den ihm sonst gemässen Blankvers wieder auf.

A. I. Sc. 4. Der ritterliche Kent, als einfacher Diener von dunkler Herkunft verkleidet, muss sich des ihm früher anstehenden Blankverses entäussern und in der schlichten Prosa, die ohnehin zu seinem schlichten Gemüthe passt, reden. Auch Lear und der Ritter adoptiren diese Redeweise hier, wo vorzugsweise nur Thatsächliches besprochen wird. Dass der Narr, der hier zuerst auftritt, hier wie überall nur in der Sprache des Narren, in Prosa, seinen Ernst wie seinen Scherz an den Mann bringen darf, versteht sich von selbst. Mit dem Auftreten der Goneril schreitet die Handlung fort, und mit dem wieder beginnenden Pathos beginnt auch der Blankvers wieder.

A. I. Sc. 5. Lear, im Gespräch mit Kent und dem Narren, drängt gewaltsam seine wahren und leidenschaftlichen Empfindungen

in sein Herz zurück und bequemt sich der prosaischen Redeweise seiner beiden treuen Anhänger an.

A. II. Sc. 1. Kurzes orientirendes Gespräch zwischen Edmund und Curan, rein thatsächlich, daher in Prosa.

A. II. Sc. 2. Der ausgesuchten Grobheit, mit welcher Kent hier den ihm verhassten, vertrauten Diener der Goneril tractirt, entspricht nur die allerderbste Prosa, statt deren er erst da den Blankvers aufnimmt, als er gegen Cornwall diese seine Grobheit ironisch zu motiviren versucht.

A. III. Sc. 3. Vertrauliches Gespräch zwischen Gloster und Edmund, das, weil es nur referirt, in Prosa abgefasst ist, bis auf Edmund's Monolog im Blankvers.

A. III. Sc. 4. Edgar in der angenommenen Rolle des besessenen Bettlers kann auch nur die ungeordnete Sprache des Besessenen, die Prosa, reden.

A. III. Sc. 5. Eine orientirende Scene zwischen Cornwall und Edmund. Die Prosa ist hier, in Berücksichtigung der redenden Persönlichkeiten und des verhandelten Stoffes, einigermaassen euphuistisch gefärbt, wie sich solche Färbung bereits in einigen früheren Prosareden der Höhergestellten in diesem Drama bemerkbar machte.

A. III. Sc. 6. Die Prosa, in welcher der Narr und Edgar als Besessene reden, war schon vorher motivirt. Lear's beginnender Wahnsinn wird in dieser Scene auch durch sein Hin- und Herschwanken zwischen Blankvers und Prosa angedeutet.

A. III. Sc. 7. Die kurze orientirende Einleitung in Cornwall's Munde ist auch hier in Prosa verfasst, da sie nur Thatsächliches in geschäftsmässigem Tone enthält.

A. IV. Sc. 1. Edgar ist im Monolog und in seinen Beiseitereden er selbst und spricht daher im Blankvers. Seinem geblendeten Vater gegenüber nimmt er die Rolle des Besessenen und damit die Prosa wieder auf.

A. IV. Sc. 6. Edgar, als Bauer gekleidet, leitet seinen Vater zu der vermeintlichen Klippe bei Dover. Da er nicht mehr die Rolle des Besessenen spielt, bedient er sich in seiner jetzt wohlgeordneten und vernünftigen Rede des Blankverses wie Gloster. Auf

diesen nicht zufälligen, sondern beabsichtigten Wechsel der Rede deutet der Dichter selbst hin in Gloster's Worten: *thou speak'st in better phrase and matter than thou didst.* — Ueber Lear's auch hier sich wiederholenden unterschiedlosen Gebrauch von Vers und Prosa ist bereits zu A. III. Sc. 6 das Nöthige bemerkt. Hinzuzufügen wäre etwa nur noch das, dass in Lear's Reden der Blankvers vorherrscht, wenn er mitten in seinem Wahnsinne vernünftige Reflexionen in schwunghafter Sprache anstellt, während die eigentlichen Wahnsinnsreden in einfacheren Wendungen in Prosa lauten. Etwas Aehnliches scheint Edgar andeuten zu sollen mit den Worten: *O, matter and impertinency mix'd!* Allerdings hat der Dichter diese Scheidung nicht ganz consequent durchgeführt. — Am Schluss der Scene spielt Edgar dem ihn angreifenden Oswald gegenüber noch einmal eine fremde Rolle, die eines einfachen Bauern mit provinziell gefärbter Rede in Prosa.

A. IV. Sc. 7. Ein kurzes geschäftliches Gespräch zwischen Kent und dem Edelmann in Prosa, am Schlusse dieser Scene.

Macbeth. A. II. Sc. 3. Der Pförtner, der die Stelle eines Clown in diesem Drama vertritt, redet, wie alle Clowns, in Prosa, und Macduff und Lennox gehen auf diese familiäre Redeweise ein.

A. IV. Sc. 2. Das naive Geschwätz des Söhnchens der Lady Macduff beginnt freilich im Blankvers, fällt aber mit zunehmender Naivetät in die Prosa, zu der ohnehin die kurzen Wechselreden zwischen Mutter und Kind aufforderten.

A. V. Sc. 1. Die Nachtwandelscene beginnt mit einem Gespräch zwischen dem Arzt und der Kammerfrau, das, weil in einfach referirendem Tone gehalten, in Prosa abgefasst ist. Die Prosa im Munde der Lady Macbeth bezeichnet den abnormen Seelenzustand der Nachtwandlerin, der, abweichend von ihrem früheren Erscheinen, auch einen von der früheren Redeweise abweichenden Ausdruck finden muss. — Die Erschütterung des Arztes, in Folge des Beobachteten, sowie das Pathos der Scene, wird dann durch den am Schluss der Scene wieder eintretenden Blankvers bezeichnet.

Antony and Cleopatra. A. I. Sc. 2. Die frivole Unterhaltung am Hofe der Cleopatra, der Ausdruck des gedankenlosen Treibens daselbst, wird in Prosa geführt. Nur der Wahrsager behauptet das Gewicht seiner Prophezeiungen durch den Blankvers, in welchem er redet. — Mit dem Auftreten der leidenschaftlichen Cleopatra nimmt die Rede einen höheren Schwung, und der Blankvers wird auch von den Uebrigen gebraucht. — In dem Dialog am Schlusse der Scene zwischen Antonius und seinem Vertrauten Enobarbus redet der Letztere als Vertreter des höheren Humors im Drama in der Prosa, zu welcher seine satirischen Bemerkungen über Cleopatra und Fulvia sich ohnehin eignen. Antonius selbst stimmt kaum in diese Laune und Redeweise seines Freundes ein.

A. II. Sc. 2. Enobarbus, der nur Einmal in das ernste politische Gespräch der beiden Triumvirn ein dreistes Wort in Prosa hineingeredet hatte, für das er alsbald zur Ruhe verwiesen worden, lässt sich dafür desto ungenirter nach dem Weggange der gestrengen Herren im Gespräch mit Maecenas in Prosa gehen. Doch nimmt er hier den Blankvers wieder auf, sobald die Rede sich aus der Sphäre des blossen Anekdotengeschwätzes zu einer Schilderung der ersten Begegnung der Cleopatra und des Antonius erhebt. Der Dichter fühlte wohl, dass der Majestät dieses Prachtstückes nur der Blankvers gerecht werden konnte, und liess deshalb hier die humoristische Seite im Charakter des Enobarbus fallen.

A. II. Sc. 6. Das Gespräch des derben Seemanns Menas mit dem humoristischen Enobarbus am Schlusse dieser Scene ist schon wegen des Contrastes zu dem Vorhergehenden in Prosa abgefasst.

A. II. Sc. 7. Die Scene am Bord der Galeere des Pompejus mischt, da die verschiedenartigsten Charaktere hier bunt durch einander gewirrt sind, auch mancherlei Prosa in den vorherrschenden Blankvers. So das Gespräch der Diener zu Anfang; so die naiven naturhistorischen Bemerkungen des trunkenen Lepidus über das Wesen des Krokodils, auf die Antonius dann bereitwillig in derselben Redeweise eingeht.

A. III. Sc. 5. Die ersten Reden des Enobarbus und Eros, die zur Orientirung der Zuschauer über den Gang der Ereignisse nur

historisch referiren, sind in Prosa abgefasst und erheben sich erst zum Blankvers, wenn der Erstere in seinem humoristisch gefärbten Pathos die Welt anredet, die den beiden jetzt noch übrig gebliebenen Triumvirn all ihr Futter hinwerfen solle.

A. V. Sc. 2. Der „bäuerische Gesell", wie er angekündigt wird, welcher der Cleopatra die giftige Schlange in einem Korb voll Feigen überbringt, ist der Clown des Dramas und redet deshalb die Sprache der Clowns, die einfache, mit Wortverdrehungen verzierte Prosa.

Coriolanus. A. I. Sc. 1. Die Plebejer, unter sich und in ihrer wirren unruhigen Masse wild aufgeregt, können ihrem Aufstandsgelüste nur in einer Prosa, die aber im Munde des ersten Bürgers, als des eigentlichen Wortführers, etwas euphuistisch gefärbt ist, auf passende Weise Luft machen. Menenius, der als der höhere Humorist des Dramas an anderen Stellen ebenfalls in Prosa redet, muss doch hier als der Vornehmere dem grossen Haufen gegenüber seine belehrende Autorität wahren und im Blankvers reden, auf den auch der wortführende Bürger im Dispüt mit ihm sich einlässt.

A. I. Sc. 3. Eine häusliche Scene im Hause des Marcius. Die intime Unterhaltung der Mutter und der Gattin des Helden, zu denen dann später die Freundin Valeria kommt, wird in vertraulicher, häusliche Angelegenheiten besprechender, prosaischer Conversation geführt. Nur wenn Volumnia in der Extase ihres mütterlichen Stolzes sich das Bild ihres Sohnes mitten im Schlachtgewühl ausmalt, erhebt sie sich zum Blankvers.

A. II. Sc. 1. Menenius lässt sich den beiden Tribunen gegenüber ungenirt in seiner humoristischen Redeweise, die weder ihn selbst noch die Tribunen verschont, mit vollem Behagen in Prosa gehen. Auch im Gespräch mit den römischen Matronen giebt er in der frischen und herzlichen Manier, zu der die Prosa sich so vorzugsweise eignet, seine Freude über die nahe Rückkehr des Marcius zu erkennen.

A. II. Sc. 2. Die Scene auf dem Capitol beginnt mit einem Dialog zweier Amtsdiener, welche die Sitzkissen hinzulegen haben.

Ihr Urtheil über Coriolan und seine Stellung zum Volke ist, im Verhältnisse zu den leidenschaftlichen Parteistandpunkten der Patricier wie der Plebejer, der Ausdruck nüchterner, unparteiischer Besonnenheit und deshalb in schlichte Prosa gefasst.

A. II. Sc. 3. Auf dem Forum. Die verschiedenen Plebejer, um deren Stimmen sich Coriolanus für sein Consulat zu bewerben hat, reden plebejische Prosa. Coriolanus, der bei seinem Auftreten im Gespräch mit Menenius noch im Blankvers gesprochen hatte, encanaillirt sich gleichsam mit Gewalt, indem er bei den Bürgern in ihrer Sprache als Candidat um ihre Stimmen auftritt. Lange freilich vermag er diese ihm aufgedrungene Rolle nicht zu spielen. Nachdem er die ersten Stimmen glücklich erlangt hat, fällt er bei der Werbung um die späteren wieder in den ihm gemässen Blankvers zurück. — Im Blankvers besprechen auch die Tribunen mit drei Bürgern den schlau entworfenen Plan, die Wahl des Coriolanus schliesslich zu vereiteln. Die politischen Interessen, die hier in's Spiel kommen, rechtfertigen den Gebrauch des den höherstehenden Tribunen ohnehin geläufigen Verses auch bei den drei Bürgern.

A. IV. Sc. 3. Eine orientirende und referirende Zwischenscene, die Begegnung eines Römers und eines Volskers; daher in geschäftsmässiger Prosa geschrieben.

A. IV. Sc. 5. In der Halle des Aufidius. Die Diener reden, ihrer Stellung gemäss, Prosa, sowohl zu Anfang der Scene, wo sie mit dem unerkannt eintretenden Coriolanus frech anbinden, als zum Schlusse der Scene, wo sie sich von dem glänzenden Empfange des römischen Helden in dem Kreise der Volskischen Senatoren erzählen. Der humoristische Zug, der durch diese Reden hindurchweht, veranlasst stellenweise eine Erhebung der blossen Clowns-Prosa zu einer etwas höheren prosaischen Redeweise.

A. V. Sc. 2 Menenius am Eingange des Volskischen Lagers. Die beiden Schildwachen weisen ihn zunächst im Blankvers zurück; erst als sie seiner Zudringlichkeit gegenüber die Geduld verlieren, werden sie grob und reden Prosa, die jedoch in dem Munde der einen Schildwache eines gewissen Schwunges und Schmuckes der Rede nicht entbehrt. — Dem auftretenden Coriolanus gegenüber

schlägt Menenius einen rührend herzlichen Ton an, der indess durch einen leise anklingenden Humor an sein ursprüngliches Naturell erinnert und deshalb mit Recht die Form beredter Prosa annimmt. Coriolan begegnet dieser Supplik des ehemaligen Freundes fremd und kalt im Blankvers.

A. V. Sc. 4. Das Gespräch Menenius, der auch in dieser Bedrängniss seinen eigentlichen Charakter nicht verläugnet, mit den Tribunen, ist in der geeigneten Prosa gehalten, die hier besonders einschneidend ist. Erst mit dem Auftreten der Boten, welche entscheidende Nachrichten bringen, beginnt der Blankvers wieder und dauert bis zum Schlusse des Dramas.

Troilus and Cressida. A. I. Sc. 1. Dem verliebten Ungestüm des jungen Troilus, der im Blankvers seinen angemessenen Ausdruck findet, tritt die berechnete Kaltblütigkeit des alten Kupplers Pandarus in Prosa entgegen — ein Wechsel der Rede, den der Dichter genau während des ganzen Dialogs beobachtet hat.

A. I. Sc. 2. Die Unterhaltung der Cressida mit ihrem Diener Alexander geht zuerst und wo das Gespräch sich um den ritterlichen Hector dreht, im Blankvers vor sich, sinkt aber, in Bezugnahme auf den plumpen Ajax, von dem Alexander eine satirische Schilderung giebt, alsbald zur Prosa herab. — In dieser, ihrer beiderseitigen frivolen Natur angemessenen Redeweise unterhalten sich auch Oheim Pandarus und Nichte Cressida. Mit dem Weggange des Ersteren motivirt die Letztere ihre scheinbare Sprödigkeit gegen den Troilus in einem Monologe von Reimversen, wie Shakspere gern solche Reflexionen in der Form gereimter Sentenzen anbringt.

A. II. Sc. 1. Im griechischen Lager. Der grundgescheite und grundgemeine Thersites stösst seine Schmähungen gegen Jedermann und seine cynische, misanthropische Weltanschauung in der derbsten Prosa aus, und im Verkehr mit diesem unsauberen Gesellen enthalten sich auch die Höherstehenden, wie Ajax, Achilles und Patroclus, des ihnen sonst gemässen Blankverses und gehen bis zum Weggang des Thersites auf seine Redeweise ein.

A. II. Sc. 3. Das Gesagte gilt auch von dem Anfange dieser Scene, nur dass nach dem Weggange des Thersites der Tölpel Ajax seiner üblen Laune auch gern in Prosa Luft macht und in derselben Prosa von den anderen griechischen Heerführern beschwichtigt wird. Hier mag die unverhohlene Ironie zur Wahl dieser Form mit veranlasst haben.

A. III. Sc. 1. In Priamus' Königsburg. Ein frivoles, galantes Gespräch zwischen Paris, Helena und dem alten Kuppler Pandarus, den die anderen Beiden offenbar zum Besten haben. Für solche Scene ohne Tiefe und Pathos erscheint die leichte Conversationssprache der Prosa besonders angezeigt.

A. III. Sc. 2. Das Rendezvous des Troilus und der Cressida, durch Pandarus vermittelt. Troilus, der feurige Liebhaber, gebraucht zuerst den Blankvers, geht aber dann auf die prosaische Redeweise des Oheims und der Nichte ein. Wenn jedoch in dem Liebesgespräch der Affect sich steigert und die pathetischen gegenseitigen Betheuerungen ewiger Treue ausgetauscht werden, so ist der Blankvers auch bei der frivolen Cressida am Platz; nur Pandarus bleibt seinem Charakter und seiner Prosa getreu.

A. III. Sc. 3. Am Schlusse dieser Scene bringt Thersites wieder die cynischeste Prosa in das von Achill und Patroclus bisher im anständigen Blankvers geführte Gespräch.

A. IV. Sc. 2. Vor dem Hause des Pandarus. Cressida im Abschiedsgespräche mit Troilus und später im wahren Schmerze der bevorstehenden Trennung von ihrem Geliebten, erhebt sich zum Blankvers, auch dem bei seiner Prosa beharrenden Pandarus gegenüber.

A. V. Sc. 1. Im griechischen Lager vor dem Zelte des Achilles. Die Prosa des Thersites zeigt sich in ihrer prägnanten Schärfe von ihrer glänzendsten Seite, da, wo er den Hahnrei Menelaus charakterisirt und am Schlusse der Scene den Diomedes in ähnlicher Weise heruntermacht. — Dasselbe Lob gilt von dem prosaischen Schlusswort des Thersites in der sonst im Blankvers abgefassten folgenden Scene.

A. V. Sc. 3. Pandarus bringt einen Brief von der Cressida, den Troilus unwillig zerreisst. Pandarus spricht in Prosa, Troilus,

der Nichts mehr von ihm wissen will, im Blankvers, zur Bezeichnung des Abstandes, der sie trennt.

A. V. Sc. 4 u. 7. Thersites im Schlachtgewühl, nicht um mit dem Schwert, sondern in gewohnter Weise mit der Zunge zu kämpfen; daher charakteristische Prosa.

A. V. Sc. 10. Zum Schluss tritt noch einmal Pandarus auf. Seine ersten melancholischen Betrachtungen über den Undank der Welt gegen Leute seines Schlages und Gewerbes stellt er in Prosa, in der Sprache trüber Resignation, an. Nachher gewinnt die gute Laune bei ihm wieder die Oberhand, und so spricht er den eigentlichen Epilog in der herkömmlichen Form des gereimten Verses.

Cymbeline. A. I. Sc. 2. Cloten, der höhere prinzliche Clown des Dramas, redet demgemäss die Sprache der Clowns, und die beiden Herren vom Hofe, sowohl der Erste, der ihm schmeichelt, wie der Zweite, der sich im Stillen über ihn lustig macht, reden, wie er, nur Prosa.

A. I. Sc. 4. Die Cavaliere verschiedener Nationen, die hier in Philario's Hause in Rom mit Posthumus zusammentreffen, unterhalten sich in jener gezierten vornehmen Cavaliersprache, welche Shakspere durch den euphuistischen Anstrich der Prosa kennzeichnet. Dass dieser Euphuismus sich sogar mit einer gewissen Steigerung des Affects verträgt und in den gesellschaftlichen Schranken solcher Cavaliere selbst zum concentrirten Ausdruck der Leidenschaft werden kann, zeigt sich im Verlaufe dieser Scene.

A. II. Sc. 1. Cloten mit seinen beiden Leibjunkern. An die Unterhaltung dieses Trifoliums in Prosa schliesst sich in einem Monolog im Blankvers die Expectoration des vernünftigeren zweiten Hofherrn, der hier seine wahren Gesinnungen offenbart.

A. II. Sc. 3. Cloten im Gespräch mit seinen Parasiten spricht, wie gewöhnlich, in Prosa. Nachher im Gespräch mit der von ihm verehrten Imogen erhebt er sich zu deren Blankvers, den er im Affect des Ingrimms über die erlittene Vernachlässigung auch nachher im Gespräch mit Pisanio beibehält.

A. III. Sc. 1. Audienz des Tributfordernden römischen Abgesandten bei Cymbeline. Cloten, der beständig vorlaut darein redet, hält sich zuerst noch auf dem Niveau des von den Uebrigen gebrauchten Blankverses, fällt aber nachher wieder seiner derberen Natur und Redeweise, der Prosa, anheim.

A. III. Sc. 5. Cloten, der den Diener Pisanio nach seiner Gebieterin Imogen ausforscht, hält sich zuerst, da er mit der Emphase eines verschmähten Liebhabers spricht, im Blankvers; nachher, wenn er auf den scurillen Einfall geräth, sich in die zurückgelassenen Kleider des Posthumus zu stecken, kommt der ganze Clown wieder in dem Prinzen zum Vorschein, und der Dialog wird in Prosa fortgesetzt, in einer Prosa jedoch, die stellenweise durch den Schwung leidenschaftlichster Rachsucht, welche Cloten äussert, eine gewähltere Fassung und Färbung enthält. So namentlich in dem Monologe, in welchem Cloten sich ausmalt, wie er in den Kleidern des Posthumus und auf dessen Leichnam der spröden Imogen Gewalt anthun will.

A. IV. Sc. 1. Dieselbe Eigenthümlichkeit charakterisirt auch den von Cloten vor der Höhle des Belarius gesprochenen prosaischen Monolog.

A. V. Sc. 4. Der Dichter hat die Figur des Gefangenwärters mit einem gewissen Teufelshumor ausgestattet, und dessen prosaische Redeweise in dem Dialog mit seinem Gefangenen Posthumus erhebt sich bei aller Derbheit und Scurrilität durch allerlei tiefsinnige Aperçus doch über die Sphäre der gewöhnlichen Clownsprache. Posthumus geht denn auch bereitwillig auf den ihm sonst fremden Gebrauch der Prosa einmal ein.

VI.

LODGE'S ROSALYNDE UND SHAKSPERE'S AS YOU LIKE IT.

Bei einer eingehenden Prüfung des Verhältnisses Shakspere's zu seinen Quellen hat die Verschiedenheit der Methode nicht unbemerkt bleiben können, welche der Dichter in der Verwendung novellistischer Stoffe zu seinen dramatischen Zwecken beobachtet. Während er in den meisten Fällen, wo eine Erzählung ausländischer Herkunft, wenngleich in englischer Uebersetzung oder Bearbeitung, ihm vorlag, sich begnügt, den tragischen oder komischen Kern nebst den allgemeinen Umrissen daher zu entlehnen, im Uebrigen aber die Entwickelung der Handlung im Scenarium und in der Charakteristik durchaus selbständig aus eigenen Mitteln und nach eigenem Gutdünken schafft, so verfährt er, scheinbar wenigstens, ganz anders, wo es sich für ihn um eine novellistische Arbeit von englischem Ursprung, um das populäre Product eines namhaften Landsmanns und Zeitgenossen handelt. Zwar hat er auch hier die Charaktere durchaus neu zu schaffen: an die Stelle der nur nothdürftig nüancirten, mehr conventionellen als individuellen Träger der novellistischen Handlung lässt er, wie das Drama, und vor Allem das Shakspere'sche Drama das bedingt, scharf umrissene, wirklich lebende Personen treten, die schon an und für sich selber den Stempel eigenartiger Existenz aufzuweisen haben. Aber in der Führung der Handlung, in der Anspinnung, Verflechtung und Lösung der verschiedenen, parallel oder in einander laufenden Fäden folgt unser Dichter seinen novellistischen englischen Vorbildern, scheinbar wenigstens, treuer und genauer, als er die Details und

die Incidenzpunkte der Novellen z. B. italienischen Ursprungs in seine darauf begründeten Dramen hinüberzunehmen pflegt. Als Beispiel des einen Verfahrens mögen Lodge's und Greene's Novellen, als Beispiele des andern die in Paynter's und Barnaby Riche's Novellensammlungen benutzten Erzählungen dienen. — Als Motiv dieser verschiedenen Behandlungsweise darf wenigstens vermuthet werden, dass Shakspere an dem Gehalte jener ausländischen Waare nur ein vorwiegend stoffliches Interesse selber nahm und bei seinem Publicum voraussetzte, während ihm Lodge's und Greene's eigne Arbeiten auch in formeller Beziehung als Kunstproducte erschienen, die, sowohl in schuldiger Rücksicht auf die berühmten und bekannten Verfasser und wie auf das längst damit vertraut gewordene Publicum, eine sorgfältigere Beachtung auch ihrer Einzelnheiten bei ihrer Verwandlung in Dramen erforderten oder wünschenswerth machten. Dass aber auch in diesem Falle der Respect unseres Dichters vor seinen novellistischen Vorgängern nie so weit ging, ihnen jemals seine Originalität und Superiorität als Dramatiker aufzuopfern, dass seine eigene universelle Kunst sich auch bei der reichlichsten und erschöpfendsten Ausbeutung ihrer Werke nicht im Mindesten durch ihre conventionelle Kunst hat beeinflussen lassen — diese interessante Thatsache wenigstens an Einem Beispiel nachzuweisen, ist der Zweck der folgenden Blätter.

Für solch ein Beispiel konnte die Wahl schwanken zwischen Greene's *Pandosto* und Shakspere's *Winter's Tale* einerseits und zwischen Lodge's *Rosalynde* und Shakspere's *As You Like It* anderseits. Den Ausschlag gab da, dass Shakspere in letzterem Falle noch genauer als im erstern sich an sein Urbild gehalten und gebunden hat, dass also gerade hier es der Mühe lohnte, dem Anschein einer immerhin möglichen Unselbständigkeit unseres Dichters gegenüber, seine vollständig bewahrte Selbständigkeit nachzuweisen. Und zwar war dieser Nachweis zu liefern in einer andern Weise, als das bisher meistens geschah, indem man sich begnügte, entweder die ganze Novelle dem ganzen Drama gegenüberzustellen oder Auszüge aus der Novelle neben den entsprechenden Scenen des Dramas drucken zu lassen. Auf solche Auszüge musste

hier von vornherein verzichtet und lieber die Bekanntschaft mit denselben oder noch besser mit der ganzen Novelle bei den Lesern vorausgesetzt werden. Als Beleg zu der vergleichenden Analyse in ihrem, jedes Detail berücksichtigenden und prüfenden, Fortgange hätte sonst das ganze Buch Lodge's citirt werden müssen, was natürlich sich mit dem Umfange dieser Abhandlung nicht vertragen hätte.

Wir beginnen mit dem Titel. Dass Shakspere seinem Drama nicht denselben Namen gegeben, den Lodge seiner Novelle gab, hat vielleicht seinen zureichenden Grund darin, dass unser Dichter nicht beabsichtigte, das ganze Interesse des Publicums von vornherein einzig und allein auf die Figur seiner Rosalinde und ihrer Schicksale zu concentriren, sondern gleichmässig auf alle andern im Drama auftretenden Personen hinzulenken und zu vertheilen. Deshalb zog er einen Titel vor, dessen vieldeutige Fassung seine natürlichste Erklärung in der Schlussscene des Dramas findet, wo Jedem ein Loos zu Theil wird, ‚wie es ihm gefällt'. — Weshalb im Uebrigen Shakspere die Namen, die er bei Lodge fand, theils beibehalten, theils modificirt hat, darüber sind wenigstens Vermuthungen statthaft. Rosalinde sowohl in ihrer eigenen Gestalt wie in der des jungen Ganymed war durch Lodge eine zu bekannte Persönlichkeit geworden, als dass unserm Dichter die willkürliche Neuerung einer andern Benennung hätte rathsam erscheinen können. Ebenso sind wohl aus demselben Grunde die Namen Aliena, Phöbe und Adam beibehalten. Dagegen musste für das hörende Publicum, als zu Verwechselungen führend, der Gleichklang der Namen vermieden werden, den Lodge für sein lesendes Publicum offenbar geflissentlich gesucht hat. Man vergleiche bei Lodge z. B. Torismund und Gerismund, Saladin und Fernandin, Rosalind und Rosader[1]) einerseits, Rosalinda und Alinda anderseits. Der Name Coridon

[1]) Das Lodge Rósalind und Rósader mit betonter erster Sylbe aussprach, erhellt aus einem in der Novelle mitgetheilten Liede. Wenn Shakspere den Letztern Orlando, dessen Vater Rowland und dessen Bruder Oliver nannte, so dachte er natürlich an das Heldenpaar des Carolingischen Sagenkreises: Roland (ital. Orlando) und Olivier.

schien unserm Dichter für einen betagten Schäfer wohl weniger geeignet, und der Name Montanus zu anspruchsvoll; deshalb machte er Corin, und, mit gleicher Bedeutung des Namens, Silvius daraus. Auf den Namen Denis, den er einem Diener Oliver's beilegt, gerieth er aber, als er in der Novelle gelesen, wie Gerismund sich mit dem Feldgeschrei St. Denis! in das Schlachtgewühl stürzt.

Nach diesen einleitenden Bemerkungen gehen wir nunmehr zu der vergleichenden Analyse über.

Lodge führt uns am Eingange seiner Novelle den Heldengreis Sir John of Bourdeaux vor, wie er auf seinem Sterbebette von seinen Genossen, den Malteser-Rittern, umgeben, seine letzten Worte an die drei Söhne richtet. Zunächst specificirt er seine testamentarischen Verfügungen. Saladin, der Aelteste, erhält vierzehn Pflug Land, alle Herrenhäuser und das reichste Silbergeschirr; Fernandin, der zweite Sohn, erhält zwölf Pflug Land; Rosader, der jüngste Sohn, soll des Vaters Ross, Rüstung und Lanze nebst sechzehn Pflug Land erben, und ihm wird zugleich prophezeit, dass er seine Brüder an Ritterlichkeit übertreffen werde. — Begreiflich musste diese ungerechte Bevorzugung des jüngsten Sohnes den Neid und die Erbitterung des ältesten und zugleich dessen Wunsch erregen, sich so lästiger Erbschaftsbedingungen in der einen oder der andern Weise zu entledigen. Saladin erhielt dadurch für sein ferneres Verhalten gegen die Brüder eine Art von Rechtfertigung, welche das Interesse zwischen ihm und Rosader neutralisirt und die Stellung der Beiden zu einander seltsam verschoben hätte. — Shakspere sah sich daher veranlasst, die testamentarischen Verfügungen seines Sir Rowland de Boys anders zu formuliren: Oliver erbt den ganzen väterlichen Besitz, nur mit der Bedingung, die beiden jüngern Brüder gut zu erziehen, welcher Bedingung er denn auch in Bezug auf den zweiten, Jaques, willig entspricht, während er den dritten, Orlando, in seinem Hause behält und verkommen lässt, ihm auch die vom Vater ihm vermachten tausend Goldkronen vorenthält.

In dieser Situation stellen uns nun Lodge wie Shakspere das ungleiche Brüderpaar vor Augen, und zwar der Novellist zunächst den Saladin in einem längern Monologe, in welchem er noch schwan-

kend erscheint zwischen einer treuen Befolgung der Vorschriften seines Vaters und den Eingebungen seiner eignen Habsucht. Aus dem sich daran schliessenden Zwiegespräch Saladin's und Rosader's ersehen wir, dass die Habsucht gesiegt, dass Saladin sich des brüderlichen Erbtheils bereits bemächtigt und den Bruder selbst zu der Stellung eines gemeinen Hausdieners degradirt hat. Das Unwürdige einer solchen Stellung, die er also eine Weile doch ruhig ertragen haben muss, wird dem Rosader plötzlich auf eine wunderbare Art klar. Indem er die Hand emporhebt, entdeckt er, dass sein Gesicht einen Bart bekommen hat, und bei diesem Barte schwört er denn, solche Sklaverei, in der er sogar des Bruders Tisch zu decken hatte, nicht länger zu dulden. In dem heftigen Zwiegespräch, das er deshalb mit Saladin hat, ergreift er eine Stange im Garten, schlägt damit auf die Diener Saladin's los, die ihn binden sollten, und jagt sie selbst sammt dem Bruder in die Flucht. Saladin, der sich vor den brüderlichen Demonstrationen auf einen Heuboden rettet, macht, eingeschüchtert, von diesem sichern Platze aus, seinen Frieden mit Rosader, verspricht ihm die Erstattung aller seiner Ländereien, und geht Arm in Arm mit ihm zur Freude aller Hausgenossen in das Haus zurück.

Ganz anders bei Shakspere, der weder solche Naivitäten, wie die plötzliche Entdeckung des Bartes, noch solche rasche und unmotivirte Uebergänge für die feinere Anlage seines Dramas und seiner Charaktere gebrauchen konnte. Wenn bei Saladin schnöde Habsucht als das einzige treibende Motiv erscheint, so wird Oliver vielmehr durch die zwischen dem Edlen und Unedlen tief begründete Antipathie angetrieben, den Bruder, dessen geistige Vorzüge er zugleich erkennt und beneidet, in bäuerischer Vernachlässigung verkommen zu lassen, nicht aber eigentliche Knechtsdienste, die ihn herabwürdigen würden, von ihm zu verlangen. Diese geistige Verkümmerung ist es, welche Orlando so bitter empfindet und so bitter dem Bruder vorwirft in einem Gespräche, das, so leidenschaftlich es auch geführt wird, doch nicht zu solchem drastischen Extreme führt, wie die Abprügelung des Hausgesindes durch Rosader's Stecken, geschweige denn zu solcher scheinbaren Versöhnung, wie

Lodge sie ohne tiefere Motivirung zwischen den feindlichen Brüdern eintreten lässt. — Die Intervention des alten Adam bei diesen Händeln, den Shakspere gleich zu Anfang des Dramas als Orlando's Vertrauten auftreten lässt, während er in der Novelle erst später erscheint, giebt dem Dramatiker Gelegenheit, die Charaktere gleich von vornherein vielseitiger, feiner und tiefer zeichnen zu können, als es ihm bei den blossen Monologen und Dialogen des Novellisten möglich gewesen wäre.

Ein neues Moment tritt in die Handlung mit dem Ringer Charles, der bei Lodge erst erscheint, nachdem eine Zeitlang die Brüder wieder in scheinbarer Einigkeit weitergelebt, was weder zu dem Charakter des Einen noch des Andern recht passen will. Bei Shakspere, der den Faden seines Dramas straffer hält und weiterspinnt, steht der Ringkampf unmittelbar bevor, und Charles kommt zu dem ihm schon bekannten Oliver in der freundschaftlichen Absicht, durch ihn den Bruder von dem gefährlichen Wagestück abzubringen, sich mit einem so überlegenen Gegner im Kampfe zu messen. Erst auf diesem Wege erfährt Oliver von dem Plane des Bruders und geräth so auf den Gedanken, den ihm längst unbequemen und verhassten Orlando, den er bei dem Ringer gehörig anschwärzt und verleumdet, durch diesen zu beseitigen. — Bei Lodge geht der Plan, dass Rosader es im Ringkampfe mit dem starken Normannen aufnehmen möge, nicht von Rosader in jugendlichem Thatendrang und im Streben, sich irgendwie ritterlich hervorzuthun, aus, sondern Saladin ist der Anstifter, der erst den Normannen mit Geld besticht und dann heimtückisch dem Rosader die Idee eingiebt, den ungleichen Kampf zu bestehen. Wir sehen, wie auch hier Rosader, der so einfältig in die vom Bruder ihm gestellte Falle geht, eine viel unwürdigere Rolle spielt, als Orlando. — Dass Shakspere zugleich den Dialog zwischen Oliver und Charles zu vorläufig orientirenden Aufklärungen über die Personen und Verhältnisse des Hofes, in die wir bald eingeführt werden, benutzt, ist ganz in der Weise unseres Dichters, der ungern Jemanden auftreten lässt, ohne das Publicum vorher auf ihn vorbereitet zu haben. Bei Lodge wird ganz gelegentlich, im auffallenden Widerspruch mit der sonstigen ermüdenden

Breite und Weitschweifigkeit der Erzählung, berichtet, dass Torismund, der König von Frankreich, den rechtmässigen König Gerismund in's Exil verstossen habe. Dass die beiden Könige Brüder waren, erwähnt Lodge nicht und lässt es somit unerklärt, wie die beiden Königstöchter, Alinda und Rosalinde, schon durch das Band der Verwandtschaft verknüpft, zusammen an demselben Hof erzogen werden konnten. — Shakspere, indem er die beiden Herzöge zu Brüdern machte, lässt die innige Freundschaft, welche die beiden Mädchen mit einander verbindet, mit feiner Motivirung auf dem Grunde dieser nahen Verwandtschaft erwachsen. Zugleich befolgt er damit die ihm auch in andern Dramen geläufige Methode, parallele Familienbeziehungen aufzustellen: den ungleichen ritterlichen Brüdern Oliver und Orlando entsprechen die ungleichen herzoglichen Brüder: der Usurpator und der Verbannte. — Wenn der Dramatiker hier einen Zug hinzufügt, der dem Novellisten fehlt, so hat er dafür ein anderes Motiv aus Lodge nicht mit herübergenommen. In der Novelle veranstaltet Torismund solche Turniere und Ringkämpfe, wie sie den Rosader bald nach Paris führen, lediglich deshalb, um die Franzosen durch allerlei Lustbarkeiten zu zerstreuen und mit seiner Usurpation auszusöhnen — ein Motiv, das zu dem mährchenhaft gehaltenen, aller das prosaische Leben betreffenden Beziehungen geflissentlich entkleideten Drama weniger passen wollte. Dass unser Dichter aber das Turnier selbst ganz unterdrückte, zu welchem bei Lodge der Ringkampf gleichsam nur das Nachspiel lieferte, dazu bestimmte den Dramatiker sowohl die Rücksicht auf seine einfachen Bühnenverhältnisse, welche die Entfaltung eines Turnierpomps mit Ross und Reitern nicht gestatteten, wie auch die innere Oekonomie des Dramas, die alles Ueberflüssige vermied. Ueberflüssig aber war für den Dichter ein ritterliches Schaugepränge in welchem weder Orlando noch sein Gegner Charles mitzuwirken hatten.

Dieselbe Rücksicht mochte unsern Dichter veranlassen, den ersten Theil des Ringkampfes, den Zusammenstoss der Söhne des alten Freisassen vom Lande mit dem Ringer Charles, von dem Höfling Le Beau den beiden Prinzessinnen nur erzählen zu lassen,

während Lodge diese Scene uns in ausführlicher und lebendiger Darstellung vorführt. Auch in den Details dieses Vorgangs weichen Novellist und Dramatiker mehrfach bedeutsam genug von einander ab. Bei Lodge finden die beiden Söhne des Freisassen in jämmerlicher Weise unter der Wucht und Kraft ihres Gegners alsbald ihren Tod, und, während das zuschauende Volk mit lautem Murren sein Missfallen bezeugt, bleibt der Vater äusserlich ungerührt und nimmt die Leichen seiner Söhne vom Kampfplatz fort, ohne irgendwie seine Miene zu verändern. Dieser Stoicismus des Greises bewegt dann den Rosader, als ob er nicht längst schon vorher diese Absicht gehabt hätte, zum Troste des beraubten Vaters den Ringkampf mit dem Normannen aufzunehmen, um entweder als Dritter zu fallen oder den Tod der Beiden, die ihn doch gar nichts angingen, zu rächen. — Bei Shakspere ist die Episode der Freisassensöhne, obwohl nur erzählt, — wahrscheinlich wollte er seinem Publicum den wenig erfreulichen Anblick dieser grausamen Gliederzerschmetterung ersparen — doch viel natürlicher empfunden und viel besser zur pragmatischen Entwickelung der Handlung verwandt. Sein Freisasse erhebt, wie der Höfling Le Beau berichtet, über seine drei, mit einigen gebrochenen Rippen am Boden liegenden, aber nicht todt gebliebenen Söhne ein so herzzerreissendes Klagegeschrei, dass alle Zuschauer weinend seine Partei ergreifen. Da erscheint es denn als ein Zug feiner Menschlichkeit, wenn die beiden Prinzessinnen, auf's Innigste von diesem kläglichen Bericht gerührt, einen Versuch machen, den jungen Orlando, für den sie natürlich ein gleiches Schicksal fürchten müssen, von dem beabsichtigten Ringkampf mit dem gewaltigen Ringer abzubringen. — Von diesen feinen psychologischen Zügen findet sich aber Nichts bei Lodge. Statt des Orlando, der in zugleich so bescheidener, wie wehmüthig resignirter Weise sich bei den Prinzessinnen entschuldigt, dass er ihnen ihr huldvolles Gesuch verweigern müsse, sehen wir den Rosader, der sich ebenso urplötzlich in die Rosalinde vergafft, wie er in die Schranken springt, dann aber, in den Anblick seiner Schönen versenkt, so verzückt dasteht, dass sein Gegner, der Normanne, ihn erst durch einen kräftigen Schlag auf die Schulter aus seiner Träumerei wecken muss

Wie bei Lodge Alles gröber und sinnlicher gefasst wird, als bei Shakspere, so erlegt Rosader den Normannen in tödtlicher Weise, während der Ringer Charles nur besinnungslos, aber nicht todt, vom Kampfplatz weggetragen wird. Ebenso treibt die Rosalinde des Novellisten zunächst nur ihr coquettes Spiel mit dem glücklichen Sieger Rosader, selbst auf Kosten des jungfräulichen Anstandes. Durch einen Pagen sendet sie ihm ohne irgend welche Veranlassung ein Juwel von ihrem Halse, wofür denn Rosader sich mit einem galanten Sonett bedankt. — Bei Shakspere verwandelt sich das ursprüngliche Wohlwollen des Herzogs für den jungen Kämpen alsbald in entschiedene Kälte und Ungnade, als er hört, dass derselbe ein Sohn seines alten Feindes Sir Rowland de Boys sei. Um so mehr muss sich Rosalinde da wohl gedrungen fühlen, demjenigen, in welchem sie jetzt den Sohn des treuesten Freundes ihres verbannten Vaters entdeckt, gleichsam als Ersatz und Trost für diese ihn vom Hofe alsbald wieder vertreibende Ungnade ihres Oheims ein Zeichen ihrer Huld und ein Andenken mit auf den Weg zu geben. — Von solchen Beziehungen, welche, theils freundlich, theils feindlich in früherer Zeit zwischen dem Vater Rosader's und den Königen Torismund und Gerismund bestanden, weiss Lodge Nichts, so dass bei ihm Rosader's eiliger Rückzug vom Hofe, wo er doch so wohl aufgenommen ward und sein Glück zu machen hoffen durfte, völlig unmotivirt erscheint.

Freilich stellt der Novellist auch Rosader's Heimkehr ganz anders dar, als der Dramatiker seinen Orlando heimkehren lässt. Rosader kommt stolz, wie ein Triumphator, mit dem Kranz auf dem Haupte, umgeben von einer Schaar junger Edelleute, die er als ungebetene Gäste in das Haus seines Bruders Saladin mitbringt. Da ihm natürlich in solchem Aufzug und Geleit von dem unholden Bruder der Eintritt verweigert wird, tritt er die verschlossene Thür mit dem Fusse ein und stürmt mit gezogenem Schwerte in die Halle, aus der alle Hausgenossen entfliehen. Nur Adam Spencer, ein Engländer von Geburt, ein alter Diener des Sir John of Bourdeaux ist zurückgeblieben als Rosader's treuer Anhänger. Mit dessen Hülfe erbricht Rosader den Weinkeller seines Bruders und stellt

mit seinen Genossen ein lustiges Zechgelage an. Nachdem die Schaar sich voll getrunken und dann entfernt hat, gelingt es wunderbarer Weise dem alten Adam abermals, eine äusserliche scheinbare Versöhnung zwischen dem so tödtlich beleidigten Saladin und seinem durch den glücklich bestandenen Ringkampf vollends übermüthig gewordenen jüngern Bruder Rosader herbeizuführen: man sieht nicht recht, wie, noch weshalb so unversöhnliche Gegensätze durch das blosse Zureden des alten Dieners sich zu abermaligem friedlichen Zusammenleben bewegen lassen. Endlich bricht freilich bei Saladin der so lange verhaltene Groll und Neid gegen den Bruder wieder in helle Flammen aus, und zwar in ziemlich grotesker Manier. Ohne eine bestimmte ersichtliche Veranlassung überfällt er den schlafenden Rosader in seinem Bette, lässt ihn durch seine Diener fesseln und mitten in der Halle an einen Pfosten binden unter dem Vorgeben, dass er wahnsinnig sei. Als ein Wahnsinniger wird Rosader dann in dieser Verfassung von Saladin den Verwandten vorgestellt, die in der Halle zu einem solennen Frühstück versammelt werden, während der arme Gefesselte an seinem Pfosten Hunger und Durst leidet und ohne den treuen Beistand des alten Adam längst verschmachtet wäre. Mit Adam's Hülfe entledigt sich dann Rosader, dem begreiflicher Weise längst die Geduld gerissen ist, seiner Fesseln und fährt mit einer Streitaxt auf den Bruder und dessen Gäste los, die er theils umbringt, theils verwundet, theils in die Flucht schlägt. Dann verzehren ganz wohlgemuth Rosader und Adam das für andere Gäste aufgetischte Mahl und setzen das Haus in Belagerungszustand, als Saladin bald mit einiger Polizeimannschaft zurückkehrt, die ihm wieder zu dem Besitz seines Eigenthums verhelfen soll. So überlegener Gewalt gegenüber hält Rosader nach einiger Ueberlegung es doch für rathsam, auf weiteren Widerstand zu verzichten. In Gesellschaft seines treuen Adam bricht er durch das Heer der Belagerer, um sich mit ihm aus der heimathlichen Provinz Bordeaux über Lyon in den Ardenner Wald zu begeben. Auf diesem Wege verlassen wir einstweilen die beiden Abenteurer und sehen zu, was Shakspere aus der entsprechenden Partie seines Originals gemacht hat.

Dass unser Dichter einen solchen Raufbold und Zechgenossen wie diesen Rosader für die Figur seines Orlando ebenso wenig gebrauchen konnte, wie er es unangemessen finden mochte, sein sinniges Mährchen mit den geschilderten Scenen roher Gewaltsamkeit und wüster Schwelgerei auszustatten, das ist wohl selbstverständlich. Eben deshalb konnte der Weg, den er seinen jungen Ritter von dem Hofe des Herzogs nach dem Ardenner Walde nehmen liess, auch ein viel einfacherer und zugleich folgerechterer sein, als der, den er von Lodge vorgezeichnet fand. Still und resignirt, mit dem Bilde der Rosalinde, der er aber seine Liebe nicht bekennen durfte, im Herzen, kehrt Orlando in das Haus seines Bruders zurück, oder vielmehr er macht vor dem Hause Halt, durch den treuen Adam vor dem verderbendrohenden Eintritt in dasselbe und vor den Nachstellungen des bösen Bruders rechtzeitig gewarnt. Im Bunde mit dem treuen Adam, der ihm in rührender Weise die Ersparnisse eines langen Herrendienstes zur Verfügung stellt, entschliesst er sich, irgendwo sonst ein stilles zufriedenes Loos aufzusuchen. Von dem Ardenner Wald, als Ziel ihrer Irrfahrt, ist zwischen Orlando und Adam nicht die Rede, wie auch, dem mährchenhaft idealen Charakter des Dramas gemäss, die sonstigen geographischen Bestimmungen vermieden sind, mit denen Lodge hier wie bei der Flucht der Prinzessinnen uns aus dem Gebiete der Phantasie mehr als nöthig war auf den Boden der rauhen Wirklichkeit versetzt hat.

Zu dieser Flucht der Prinzessinnen, die bei beiden Dichtern mit den so eben betrachteten Schicksalen verflochten ist, kehren wir denn nunmehr zurück. Bei Lodge erwacht Torismund's Argwohn gegen die Rosalinde ganz plötzlich und zwar aus vorwiegend politischen Gründen. Irgend ein Pair des Königreichs, fürchtet er, könnte sich in sie verlieben, sie heirathen und dann im Namen ihres Erbrechts sich der Herrschaft bemächtigen wollen. So wird das Exil ohne Weiteres über sie verhängt, und als Torismund's Tochter energisch für ihre Freundin das Wort nimmt, wird die Verbannung auch über sie, das einzige Kind ihres Vaters und die natürliche Erbin des Reiches, ausgesprochen, trotz aller Verwendungen der Grossen. Demgemäss kann auch die Entfernung der beiden

Prinzessinnen vom Hofe nach Lodge's Darstellung kaum als eine heimliche Flucht betrachtet werden; vielmehr ist sie nur eine selbstverständliche Folge des unsinnigstrengen, in Betracht der eigenen Tochter nicht im Geringsten motivirten Verbannungsdecrets des Usurpators.

Ganz anders, mit viel feinerer psychologischer Berechnung verfährt der Dramatiker. Das Unwetter, das endlich über Rosalindens Haupt einbricht, sehen wir schon von Weitem heraufziehen in den Andeutungen, welche der Hofmann Le Beau dem Orlando über die Missstimmung des Herzogs gegen seine beim Volke so sehr beliebte Nichte macht. Das Volk bemitleidet sie um ihres guten Vaters willen. Deshalb, und nicht aus Furcht vor ihrer möglichen Vermählung mit einem ehrgeizigen Grossen des Reiches wird sie dem misstrauischen Oheim unbequem und verdächtig. Zugleich hat Shakspere hier dieselbe Antipathie des Unedlen gegen das Edle in dem Verhältniss des Usurpators zu seiner Nichte personificirt, wie schon vorher in dem Verhältnisse Oliver's zu Orlando — ein Gegensatz, an dessen Durchführung der Novellist auch nicht von ferne gedacht zu haben scheint. — Sehr natürlich ist es da denn auch, dass der Shakspere'sche Usurpator nicht so weit geht, in seinem blindtyrannischen Jähzorn, wie der Usurpator der Novelle, neben der Rosalinde auch die eigene, einzige Tochter zu verbannen, lediglich deshalb, weil sie für die geliebte Gespielin ein Wort der Fürsprache und der Vertheidigung zu reden gewagt. Shakspere gewann damit für die weitere Verschlingung und Fortspinnung des dramatischen Fadens Vortheile, auf die er hätte verzichten müssen, wenn er in diesem Punkte dem Verfahren des Novellisten gefolgt wäre. Im Drama veranlasst das Verschwinden der Celia Nachforschungen, deren Spuren auf Orlando und auf die Möglichkeit hinleiten, dass der in Gesellschaft der beiden flüchtigen Damen sich befinde. Sehr folgerecht entbietet da der um das Schicksal seiner Tochter besorgte Herzog den Orlando zu sich oder in Ermangelung desselben den Oliver, der für den jüngern Bruder verantwortlich gemacht werden soll. So wird denn Oliver dem erzürnten Vater und Herzog vorgeführt und muss bei

dem ihm belastenden schweren Verdacht für den abwesenden Bruder, den er nicht herbeischaffen kann und doch herbeischaffen soll, büssen. Seine Güter werden confiscirt und er selbst in's Elend verstossen. Dieses Schicksal trifft allerdings auch den Saladin der Novelle, ist aber dort mit einer viel schwächern Motivirung herbeigeführt. Torismund, von plötzlicher Gier nach dem reichen Erbe des Sir John of Burdeaux gepackt, nimmt die Flucht Rosader's aus dem Hasse des Bruders, von der er zufällig gehört, zum willkommenen, aber höchst unwahrscheinlichen Vorwand, um die dem Bruder von Saladin angeblich angethane Unbill zu rächen. Er lässt den Saladin in's Gefängniss werfen und verbannt ihn dann, nachdem er seine Güter confiscirt, unter dem seltsamen Vorgeben, dass Saladin's unbrüderliches Benehmen ihn, den Herzog, eines sehr edlen und kühnen Ritters beraubt habe. — Auch hier hätte Shakspere, wäre er blindlings in Lodge's Fusstapfen getreten, ein fremdes und störendes Element in das so sinnig und kunstvoll gearbeitete Gewebe seines Drama's gebracht. Der Usurpator war schon schwarz genug, als dass er zu der Rolle des Tyrannen noch die des scheinheiligen und habsüchtigen Intriganten zu übernehmen brauchte.

Die vergleichende Betrachtung der Verbannung Saladin's bei Lodge und Oliver's bei Shakspere hat uns über einige vorhergehende Incidenzpunkte weggeführt, auf welche wir nunmehr zurückzukommen haben. In den Veranstaltungen der Flucht der beiden Prinzessinnen ist der Dramatiker dem Novellisten ziemlich treu geblieben, wie Shakspere überhaupt bei solchen augenfälligen, einer psychologischen Motivirung weniger bedürftigen Punkten ungern von seiner populären Quelle abweicht, schon aus Rücksicht auf seine Zuschauer, welche diese Dinge bei ihm so dargestellt zu sehen wünschten und erwarteten, wie sie dieselben längst aus ihrer Novellenlectüre kannten. Wie bei Lodge, so fasst auch bei Shakspere Rosalinde zuerst den Gedanken, Männertracht anzulegen und sich Ganymed zu nennen, während Lodge's Alinda und Shakspere's Celia ihr Geschlecht nicht verleugnet und sich Aliena nennt. Die erklärende Beziehung dieser Namen Ganymed und Aliena finden wir freilich nur bei Shakspere,

nicht bei Lodge angedeutet. Eine glückliche Modification des Dramatikers ist es auch, dass bei ihm Ganymed als Bruder der Aliena erscheint, während Lodge die junge vornehme Dame, die erst später als Schäferin sich verkleidet, in der weniger passenden Begleitung ihres Pagen in der Welt umherziehen lässt.

Nicht zu ihrem Schutze, wohl aber zur Erleichterung ihrer Reisestrapazen nehmen die Prinzessinnen auch den Hofnarren Touchstone mit: eine Figur, welche bekanntlich, als ein fast selbstverständlich erforderliches Element Shakspere in sein Drama eingeführt hat, ohne dieselbe jedoch irgendwie wesentlich mit der Handlung und ihrer weitern Entwickelung zu verflechten. In der Novelle, deren gehaltener, entweder gesucht pomphafter oder sentimentaler Ton sich mit den Aeusserungen eines schalkhaften närrischen Witzes schlecht vertragen hätte, finden wir diesen Charakter, zu dessen Schöpfung Lodge auch schwerlich den nöthigen Humor besass, nicht vertreten. Für Shakspere aber war die Figur, in welcher der eigentliche Narr und der Rüpel (*clownish fool* nennt ihn Rosalinde einmal) combinirt erscheint, schlechterdings unentbehrlich, nicht nur, weil sein Publicum diese typisch herkömmliche Zuthat eines Schauspiels erwartete, sondern auch weil in dem gegebenen Falle der Narr Touchstone als ein verbindendes Mittelglied zwischen den verschiedenen Gruppen erscheint, die im Ardenner Wald ihr Wesen treiben sollten.

Betrachten wir denn nunmehr diese verschiedenen Gruppen im Ardenner Walde, wie Lodge einerseits, Shakspere anderseits sie uns darstellen. Zuerst die Gruppe des verbannten Herzogs und seiner Exilsgenossen, in deren sorglos glückliches Forst- und Jagdleben, fern von aller Hofintrigue, Hofetiquette und Hofpracht, Shakspere uns mit offenbarer Vorliebe zeitig einführt, noch ehe er Orlando und Adam damit in Berührung zu bringen hat. Unser Dichter gewann damit einen Anlass, unbeengt von dem immer vorwärtsdrängenden Fortschritt der Handlung uns ein vorläufiges Charakterbild von dem melancholischen Jaques entwerfen zu lassen, noch ehe er denselben auftreten lassen musste. Diese Figur des höheren Humoristen, als Gegensatz zu der Figur des Narren, ist bekanntlich

auch in dem Sinne Shakspere's ureigne Schöpfung, als sich in der Novelle nichts ihr Entsprechendes findet. — Lodge konnte in der That, selbst wenn er ihn hätte schaffen können, einen Jaques so wenig gebrauchen wie einen Touchstone. Beide stehen, Jeder in seiner Weise, den übrigen Personen gegenüber, auf dem Standpunkte einer negirenden Ironie, wogegen wohl Shakspere's dramatische Gestalten, nicht aber Lodge's novellistiche Schemen, Lebenskraft und Widerstandskraft genug besassen.

Bei Lodge wird uns der verbannte König Gerismund im Kreise seiner lustigen Gesellen erst da gezeigt, als er zur Feier seines Geburtstags mit Wein und Wildpret ein heiteres Mahl hält, bei welchem dann der halbverschmachtend umherirrende Rosader erscheint. Diese Scene, so wie die vorhergehende der Bedrängniss Rosader's und Adam's, nachdem sie aus Saladin's Hause entflohen, ist bei Lodge so eingehend und anschaulich geschildert, dass unser Dichter manchen Zug im Einzelnen, wie die allgemeinen Umrisse daraus entlehnen konnte. Freilich hat er auch hier vielfach, seinem dramatischen Plan gemäss, modificiren müssen. In der Novelle spricht der alte Adam, obwohl selbst dem Tode nahe, dem matt und muthlos am Boden liegenden Rosader Trost ein; und als dieser jämmerlich klagt, dass er nun Hungers sterben müsse, erbietet sich Adam, sich die Adern zu öffnen, damit sein junger Herr mit dem warmen Blute des alten Mannes sich das Leben friste. — Bei Shakspere ist, wie auch natürlicher erscheint, Orlando der nie entmuthigte, stets beherzte und gefasste Tröster des verzweifelnden Greises. Aus eignem Antriebe macht sich denn auch Orlando auf, für Adam und sich selber irgendwo Speise und Trank zu suchen, während Rosader erst durch Adam's seltsames Anerbieten des Aderlasses aus seiner Erschlaffung emporgerissen wird.

Auch in der folgenden Scene, an der Mittagstafel im Walde, macht sich, bei aller Uebereinstimmung im Ganzen und Grossen, doch in einzelnen Zügen der Unterschied zwischen Lodge und Shakspere geltend. Der Novellist lässt seinen Rosader in seiner uns schon von früher her bekannten Raufboldmanier seinen Antheil an dem Mahle des Königs fordern. Er macht zunächst den auf-

fälligen, bei einem halb Verschmachteten doppelt auffälligen Vorschlag, mit irgend einem der Tischgäste einen Zweikampf bestehen zu wollen, um zu zeigen, dass er wohl verdiene, gespeist und getränkt zu werden. Und wenn der König auf den Vorschlag nicht eingehe, so werde er stracks mit dem Schwerte über ihn und seine Genossen herfahren. Der König, den solches sonderbare Gebahren nicht im Mindesten zu befremden oder zu verletzen scheint, läd't ihn ohne Weiteres ein, Platz zu nehmen. — Auch bei Shakspere erscheint Orlando mit gezücktem Schwerte an der Tafel des Herzogs, aber man sieht, dass nur die Verzweiflung der Noth und die von ihm selbst geäusserte Meinung, es müsse Alles wild und rauh in dieser Wildniss sein, ihn für einen Augenblick seine angeborne feinere Lebensart und Höflichkeit vergessen liess. Sobald er nur zur Besinnung kommt, bittet er um Verzeihung seines gewaltthätigen Thuns und appellirt in rührend ergreifenden Worten an das Mitleid des Herzogs und seiner Gäste. — Wie im Drama so wird auch in der Novelle der alte Adam von seinem jungen Freunde herbeigetragen, da er zu schwach zum Gehen ist. Bekanntlich ist das die Scene, in welcher, laut einer von Oldys uns aufbewahrten Notiz, ein jüngerer Bruder Shakspere's sich erinnert, unsern Dichter die Rolle des alten Adam spielen gesehen zu haben. — Wie bei Shakspere geben auch bei Lodge Gerismund und Rosader sich gegenseitig zu erkennen, mit der bei Shakspere fehlenden Zuthat, dass der König sich bei Rosader nach dem Schicksal seiner Tochter Rosalinde erkundigt und aus dessen Munde deren Verbannung von Torismund's Hof, in Gesellschaft der Alinda, erfährt. Jetzt wisse Niemand, fügt Rosader hinzu, was aus den beiden Prinzessinnen geworden sei. Gerismund, tief betrübt durch diese Kunde, hebt die Tafel auf und zieht sich in seine Gemächer zurück, nachdem er vorher den Rosader als Förster in seine Dienste genommen. Shakspere hat wohlweislich von dieser Partie der Novelle Nichts für sein Drama entlehnt. Von dem Verschwinden der Prinzessinnen konnte und durfte sein Orlando Nichts wissen, weil er ja bald im Ardenner Walde ihnen wieder begegnen und mit ihnen verkehren sollte, ohne sie zu erkennen, was doch nur dann denkbar erschien, wenn

er Celia und Rosalinde, nach wie vor, an dem Hofe des Usurpators anwesend glaubte. — Ebenso wenig durfte der verbannte Herzog sich hier schon um den Verbleib seiner Tochter, die er am Hofe seines Bruders wohl aufgehoben meinte, unnütze Sorgen machen, wenn anders seine spätere Begegnung mit derselben und deren endliche Erkennung den Charakter einer irgend wahrscheinlichen Ueberraschung bewahren sollte.

Wir kehren nunmehr zu den beiden Prinzessinnen zurück, die wir verliessen, wie sie, als Aliena und Ganymed verkleidet, in den Ardenner Wald zogen. Dort bringt, wie Shakspere, so Lodge sie zunächst in ein idyllisches Verhältniss zu den ansässigen Schäfern, nur dass der Dramatiker diese anders benennt: Corin und Silvius, statt Coridon und Montanus, wie sie bei Lodge heissen. Von der Liebe des jüngern Schäfers zu der spröden Phöbe erfahren die Prinzessinnen bei Lodge zuerst aus verschiedenen Gedichten, die Montanus an die Bäume des Waldes geheftet hat. Shakspere strich diesen Zug, weil bei ihm erst Orlando auf solche Weise seinen zärtlichen Empfindungen für Rosalinde Luft machen sollte, während Lodge in unkünstlerischer Wiederholung den verliebten Ritter dasselbe thun lässt, was der verliebte Schäfer schon vorher gethan. — Wie bei Shakspere Ganymed und Aliena das Gespräch der beiden Hirten belauschen, so belauschen sie bei Lodge eine ‚Ekloge' zwischen Montanus und Coridon, d. h. einen Wechselgesang oder poetischen Dialog über die Natur der Liebe und lassen sich darauf mit ihnen in ein Gespräch ein, das in der Novelle wie im Drama zu demselben Resultate führt: zu dem käuflichen Erwerb der Schäferei, in welcher Ganymed und Aliena nun ein glückliches und zufriedenes Hirtenleben beginnen wollen.

Die Begegnung des jungen Ritters als Förster mit den beiden Damen als Schäfer und Schäferin wird bei Lodge wie bei Shakspere dadurch herbeigeführt, dass Rosalinde die von Orlando-Rosader zu ihrem Preise gedichteten, an die Bäume des Waldes gehefteten oder in die Rinde derselben eingegrabenen Gedichte findet und liest. Von solchen Versen theilt uns Lodge viel reichlichere Proben mit als Shakspere, der auch hier die Qualität der Quantität vorgezogen

und sich wohl gehütet hat, von der geziert conventionellen Poesie seines Vorgängers Etwas in sein Drama mit hinüber zu nehmen. Freilich ebenso wenig Etwas von der geziert conventionellen, antithetisch zugespitzten Prosa, in welcher der Novellist mit ermüdender Weitschweifigkeit uns den Verkehr zwischen Rosader, Ganymed und Aliena sammt allen dabei vorfallenden Monologen und Dialogen mittheilt. Offenbar hat sich Lodge auf diese Partie seiner Novelle, abwechselnd aus Prosa und Versen bestehend, am Meisten zu Gute gethan, und gerade hier hat Shakspere am Wenigsten von ihm entlehnen und gebrauchen können, so ähnlich hier die Situationen bei beiden Dichtern auch sein mögen. Wie bei Shakspere, treibt auch bei Lodge Rosalinde ihr scherzhaftes Spiel mit dem ihr wohlbekannten, sie selbst aber nicht erkennenden Rosader, so übel auch dieser forcirte und gesuchte Scherz und Witz dem Novellisten geräth. Wie bei Shakspere macht auch bei Lodge Ganymed dem schmachtenden Liebhaber den Vorschlag, ihm die Cour zu machen, als ob er die betrauerte Rosalinde wäre. Aber diese Comödie, die bei Shakspere mit dem genialsten Humor beiderseits herbeigeführt und durchgeführt wird, spielt sich bei Lodge in einer pedantisch langweiligen, galanten Ekloge *(Wooing Eglogue)* zwischen Rosader und Rosalinde ab. — Welche Fülle von Witz der Dramatiker ausserdem durch die ihm eigenthümlichen, auch nicht einmal äusserlich dem Novellisten entlehnten Figuren des Narren und des Jaques gerade diesen Scenen seines Lustspiels einverleibt hat, darauf mag nur flüchtig hingewiesen werden, weil nach der Seite hin jede Parallele zwischen Shakspere und Lodge wegfällt.

Zu solcher Parallele bieten dagegen wieder einen willkommenen Anlass die Scenen, in denen die Schäferin Phöbe wegen ihrer Sprödigkeit gegen ihren treuen Anbeter von Ganymed gescholten wird und sich während seiner Strafreden sterblich in diesen verliebt. Gleich die Einleitung, welche an eine frühere Lauschescene, die wir oben betrachteten, anknüpft, ist fast identisch bei Shakspere und bei Lodge. Coridon, heisst es bei dem Letzteren, kam eilig gelaufen. — Was giebt es Neues, fragte Aliena, dass Ihr so eilig kommt? — O, Herrin, erwiderte Coridon, Ihr habt oft begehrt, die Phöbe zu

sehen, die schöne Schäferin, welche Montanus liebt: wenn es Euch jetzt beliebt, Euch und Ganymed, mit mir nach jenem Gebüsch zu gehen, so werdet Ihr sie und Montanus an einer Quelle sitzen sehen, wie er mit seinen ländlichen Liedern um sie wirbt und wie sie so spröde ist, als ob ihr die Liebe ein Abscheu wäre. — Wenn wir damit und mit dem, was nun bei Lodge folgt, die entsprechenden Scenen bei Shakspere (A. III. Sc. 4 am Schluss und Sc. 5) vergleichen, so springt die grosse Aehnlichkeit der Behandlung in die Augen. Im Fortgange dieser Intrigue weicht der Dramatiker freilich wieder von dem Novellisten ab. Bei Letzterem wird Phöbe aus Liebe zum Ganymed ernstlich krank und sendet von ihrem Krankenlager den Montanus mit einem Liebesbriefe an Ganymed, den der unerhörte Liebhaber, obwohl er den Inhalt desselben sehr wohl ahnt, doch in geduldiger Ergebung ruhig überbringt. Er treibt sogar die Resignation so weit, dass er den Ganymed, der ihm Phöbe's Brief zu lesen giebt, anfleht, die arme Phöbe nicht unerhört zu lassen, damit sie nicht vor Liebesgram vergehe. Viel feiner ist das Spiel bei Shakspere angelegt. Da macht die schlaue Phöbe den schmachtenden Liebhaber zu ihrem Liebesboten an den Ganymed, indem sie ihm vorspiegelt, ihr an Ganymed gerichteter Brief enthalte eine zornige und bittere Replik auf die Strafreden, die sie von Ganymed habe anhören müssen. — So ist Silvius' Bereitwilligkeit, den Brief zu übertragen, denn sehr wohl motivirt und ebenso seine Bestürzung, wenn Ganymed ihm Phöbe's Brief, voll der leidenschaftlichsten Liebeserklärungen, vorliest. — Bei Lodge begleitet dann Ganymed den Montanus auf dessen Bitte zu der liebeskranken Phöbe und richtet sie durch das Versprechen auf, er werde, wenn überhaupt ein Weib, nur Phöbe heirathen. Bei Shakspere ertheilt Ganymed der Phöbe, die ihn aufsucht, dasselbe Versprechen, aber erst in einer spätern Scene, in der sie zugleich dem Orlando eine ähnliche zweideutige Zusage macht.

Indem wir dieses Spiel des Ganymed mit der verliebten Phöbe verfolgten, sind wir unmerklich fast bis an das Ende des Dramas, bis zur zweiten Scene des fünften Actes, gelangt. Ehe wir weiter gehen, müssen wir noch einmal zu den vorhergehenden Partieen

der Novelle und des Dramas zurückkehren, um uns nach Saladin-Oliver umzusehen, der, durch den Usurpator von Haus und Hof verstossen, auf seinen Wanderungen nun ebenfalls in den Ardenner Wald geräth. — Die Begegnung und Aussöhnung der beiden feindlichen Brüder berichtet Lodge fast ebenso, wie Shakspere sie von Oliver nachträglich der Aliena und dem Ganymed erzählen lässt. Bei Lodge wird der schlafende Saladin von einem Löwen belauert, der erst dessen Erwachen abwarten will, ehe er auf seine Beute lospringt. Shakspere steigert die Gefahr, in welcher sich der Schläfer befindet, dadurch, dass zuerst eine Schlange sich um Oliver's Hals ringelt, aber in's Gebüsch zurückweicht, als sie den herannahenden Orlando gewahrt. In demselben Gebüsche liegt dann eine ausgesogene und hungrige Löwin auf der Lauer, des Augenblicks gewärtig, wo der Schlafende erwachen wird. — Lodge, der überhaupt die Personen seiner Novelle gern von ihren Empfindungen in langweiligen, das Pro und Contra erwägenden Monologen Rechenschaft ablegen lässt, theilt auch hier ein weitläufiges Selbstgespräch Rosader's über die Frage mit, ob er den bösen Bruder seinem drohenden Schicksal überlassen solle oder nicht. Ein Argument, das er für das Erstere geltend macht, ist charakteristisch für Lodge's ganze Auffassung von seinem Helden. Wenn Saladin von dem Löwen zerrissen würde, meint Rosader, so würde er selber Saladin's Erbe, und als ein reicher Mann würde er dann eher Rosalindens Gegenliebe gewinnen; denn, sagte er, die Weiber wollen immer mit Gold gewonnen sein, wie Danae vom Jupiter. — Trotz dieser lockenden Versuchung siegt doch schliesslich Rosader's bessere Natur in diesem langathmigen innern Kampfe, den der Dramatiker in Oliver's Berichterstattung einfacher und natürlicher darauf reducirt, dass Orlando zweimal den Rücken gewandt, in der Absicht, den Bruder dem gewissen Tode Preis zu geben. — Dann aber greift bei Lodge wie bei Shakspere Orlando-Rosader das Raubthier an und erlegt es. Ebenso erfolgt in der Novelle wie in der Erzählung des Dramas das Erwachen des schlafenden Bruders, sein Reuebekenntniss und seine Aussöhnung mit seinem brüderlichen Lebensretter. Dass Shakspere diese ganze in Lodge weitausgesponnene Scene nicht sichtbar

seinem Publicum vorführte, sondern in einem gedrängten, aber wunderbar anschaulichen Bericht von Oliver erzählen lässt — dazu mochte er einerseits durch die Rücksicht auf die einfachen Verhältnisse seiner Bühne bestimmt werden, welche zur Darstellung solcher Löwenkämpfe schwerlich eingerichtet war; andererseits aber erkannte der Dramatiker in diesem einfachen Auskunftsmittel die bequemste Gelegenheit, den Oliver mit Aliena und Ganymed in eine sehr bald folgenreiche Berührung zu bringen. Nach Shakspere's Darstellung, wie die Fortsetzung von Oliver's Bericht sie ergiebt, ist Orlando im Kampfe mit der Löwin doch leicht verwundet worden und hat sich, nachdem er den Bruder beim verbannten Herzog eingeführt und in seiner Höhle untergebracht hat, in Folge des Blutverlustes plötzlich schwach gefühlt. So überreicht er denn dem Oliver sein blutgetränktes Tuch, dass der es zur Beglaubigung dem Ganymed überbringe und sein Ausbleiben damit entschuldige. Ganymed, der beim Anblick des blutigen Tuches in Ohnmacht fällt, verräth damit seine bisher verheimlichte Liebe zum Orlando und zugleich sein wirkliches Geschlecht, in einer Weise, die er vergebens nachher dem Oliver gegenüber zu desavouiren sucht. Oliver selbst aber gewinnt so einen plausibeln Vorwand, Aliena und Ganymed zu ihrer Schäferei heim zu geleiten, bei welcher Gelegenheit er sich denn in die erstere verliebt. — Von diesen scheinbar so einfachen und doch so sinnreichen Mitteln des Dramatikers, aus dem Vorhergehenden das Folgende gleichsam erwachsen zu lassen, finden wir bei dem Novellisten keine Spur. Da fliesst Rosader's Blut überhaupt nicht im Kampfe mit dem Löwen, sondern schon vorher, und zwar in einer curiosen Weise, die Shakspere so wenig verwerthen konnte, wie jenes früher erwähnte Motiv Lodge's, dass Rosader plötzlich den Bart in seinem Antlitz entdeckt und damit zugleich das Unwürdige seiner tischdeckenden Dienstbarkeit im Hause Saladin's empfindet. Hier nun fängt dem Rosader, als er den schlafenden Mann, vom Löwen bedroht, sieht, ohne dass er ihn schon erkennt, plötzlich die Nase an zu bluten, was ihn auf die Vermuthung bringt, es müsse wohl ein guter Freund von ihm sein, der da so gefährlich liege. — Nachdem er den Löwen glücklich erlegt, und sich mit dem reuigen

Bruder ausgesöhnt hat, führt er diesen zu Gerismund, der ihn abermals, wie früher schon den Rosader, und ebenso vergeblich, nach dem Verbleib der von Torismund's Hofe entflohenen Prinzessinnen fragt. Dass Shakspere diesen Zug des Novellisten auch hier nicht entlehnte, ist nach dem, was oben darüber bemerkt wurde, wohl selbstverständlich genug. Eher könnten wir vielleicht bedauern, dass unser Dichter sich nicht gemüssigt gefunden hat, einen andern Zug aus der Novelle in sein Drama hinüberzunehmen: die Freude des treuen Dieners Adam, jetzt zwischen den Söhnen seines alten Herrn die Eintracht hergestellt zu sehen, zu der der Vater sie noch auf dem Todbette ermahnt. — Bei Shakspere verschwindet bekanntlich Adam aus dem Schauspiel, nachdem wir ihn zuletzt an der Tafel des verbannten Herzogs sahen. Indess hatte unser Dichter für den Rest des Dramas so viel im Verlauf desselben angeknüpfte Fäden zu lösen, dass schon eine weise Oekonomie ihm die Beschränkung auf das Nothwendigste nahe legen konnte.

Eben desshalb durfte unser Dichter, der den Oliver in der bereits charakterisirten, natürlich einfachen Weise mit Aliena zusammengeführt hatte, mit gutem Gewissen Lodge's viel abenteuerlichere Manier, dasselbe Resultat zu erreichen, unbeachtet und unbefolgt lassen. Der Novelle zufolge hat nämlich einiges Raubgesindel, das im Ardenner Walde haust, von der Schönheit der Aliena gehört und beschlossen, dieselbe gewaltsam zu entführen und dem liederlichen Könige Torismund als ein Geschenk darzubringen, um sich selbst dafür als Gegenleistung den nöthigen Pardon ihrer früheren schlechten Streiche einzutauschen. So werden denn Aliena und Ganymed überfallen, aber von Saladin und Rosader in mannhaftem Kampfe aus den Händen der Räuber befreit. Aus der Dankbarkeit für diesen Ritterdienst entspringt in Aliena's Herzen die Liebe zum Saladin, welche sie, der uns schon bekannten Manier des Novellisten gemäss, in einem längeren Monolog, voll Pro's und Contra's, äussert. — Wenn Saladin dann später von seinem Bruder zu Aliena und Ganymed gesandt wird mit der beruhigenden Botschaft, dass Rosader's im Kampfe mit den Räubern erhaltene Wunden nicht gefährlich seien, so lässt sich hier wieder an Shakspere an-

knüpfen, der, wie wir oben sahen, diesen Zug der Absendung Oliver's an die Damen von Seiten seines verwundeten Bruders in viel folgerechterer und einfacherer Weise bei einem früheren Anlasse zu benutzen verstand.

Die glückliche Lösung der verschiedenen angesponnenen und verflochtenen Liebesintriguen auf dem nicht mehr ungewöhnlichen Wege des Heirathsabschlusses wird in der Novelle wie im Drama in ähnlicher Weise herbeigeführt. Die so rasch mit Erfolg gekrönte Werbung Saladin-Oliver's um Aliena lässt den jüngern Bruder die Abwesenheit der wirklichen Rosalinde, für welche Ganymed ihm doch keinen reellen Ersatz bieten kann, doppelt beklagen. Zu seinem Troste verräth ihm in der Novelle Ganymed, dass er einen in Negromantie und Magie erfahrenen Freund habe, der, auf Ganymed's Wunsch, die wirkliche Rosalinde herbeizaubern könne. Im Drama rühmt, einfacher und natürlicher, Ganymed selbst sich des Besitzes solcher Zauberkunst, die er schon in früher Jugend im Verkehr mit einem grossen, aber, wie zur Beruhigung hinzugefügt wird, nicht verdammlichen Magus erlernt habe.

Die Vorbereitungen zu dem gemeinsamen Hochzeitsfest, das alle Wirren ausgleichen soll, schildert Lodge mit ebenso detaillirter Ausführlichkeit, wie das Costüm der dabei auftretenden Personen, zu denen in der Novelle natürlich der König Gerismund und seine Genossen so gut gehören, wie im Drama der verbannte Herzog und die Seinigen. Freilich wird die Entwickelung bei Lodge ungeschickt genug noch einmal verzögert durch ein ganz unmotivirtes Interesse, welches der König an den ohnehin schon vorher entsetzlich weitausgesponnenen Liebesangelegenheiten des Schäfers Montanus und dessen mittelmässiger Poesie nimmt. — Der Anblick des sodann auftretenden Ganymed erinnert den Gerismund an seine verloren gegangene Tochter Rosalinde, und als sein Begleiter Rosader bei dieser Gelegenheit ihm überflüssiger Weise seine Liebe zu der Verschwundenen bekennt, versetzt der König: Wenn sie hier wäre, so würde ich sie Dir heute noch vermählen. — Shakspere hat freilich den ersteren Zug aus der Novelle beibehalten, aber das Weitere passend dahin modificirt, dass *seine* Rosalinde auch fernerhin als

alleinige Ehestifterin das Heft in den Händen behält. Ganymed lässt sich von dem Herzog das Versprechen geben oder wiederholen, dass er die Rosalinde, wenn sie von Ganymed herbeigeschafft würde, dem Orlando vermählen werde. Wir sehen auch hier wieder, wie viel einheitlicher und pragmatischer die bei Lodge disparat neben einander liegenden Momente bei Shakspere geordnet und zusammengefasst erscheinen.

Die Erkennungsscene geht in der Novelle wie im Drama ähnlich vor sich, aber doch wiederum mit einigen charakteristischen Unterschieden. Bei Lodge geht Ganymed fort, und es tritt dann Rosalinde wieder auf in weiblicher Tracht, halb als Diana, halb als Flora gekleidet. Jetzt erst giebt sie sich ihrem Vater zu erkennen, der sie denn versprochener Maassen dem Orlando verlobt. Nachdem nun auch Phöbe sich entschlossen hat, statt des in ein Weib verwandelten Ganymed den Montanus zu heirathen, und Aliena sich dem Oliver als Alinda, Torismund's Tochter, entpuppt hat, kommt Coridon mit der Nachricht, dass der Priester in der Kirche auf die drei Brautpaare warte. Auf diese kirchliche Trauung der drei Paare folgt dann das gemeinschaftliche heitere Hochzeitsmahl, gewürzt durch ein lustiges Volkslied, das Coridon zu einer alten Fidel vorträgt.

So nüchtern und prosaisch konnte nun der Dramatiker seine vierfache Hochzeitfeier nicht veranstalten. Statt des christlichen, zur Trauung in der Kirche wartenden Pfarrers, den der Dramatiker schon vorher anderweitig und episodisch in humoristischer Weise als Sir Oliver Martext verwerthet hatte, erscheint bei ihm der Gott Hymen in Person, der die Rosalinde in ihrer echten Gestalt ihrem Vater und ihrem Geliebten zuführt und auch die andern Paare mit einander verbindet. Wir haben hier im Kleinen eines jener phantastisch-mythologischen, musikalisch ausgeschmückten Fest- und Gelegenheitsspiele, wie sie in grösserem Maassstabe unter dem Namen der Masques zu Shakspere's Zeit so gebräuchlich und beliebt waren.

Der Schluss der Novelle ist nicht so glatt und eben herbeigeführt, wie der des Dramas, und die Botschaft, mit welcher der

am Eingang der Erzählung erwähnte studirte mittlere Bruder bei dem Hochzeitmahle unerwartet auftritt, lautet bei Lodge nicht so friedlich wie bei Shakspere. Die zwölf Pairs von Frankreich, heisst es da, haben sich für Gerismund's legitimen Thron in Waffen erhoben, und Torismund mit einer Schaar desperater Vagabunden *(with a crue of desperate runagates)* steht zur Schlacht gegen sie im Felde. Da geziemt es sich allerdings, dass auch König Gerismund selbst und die Söhne des tapfern Sir John de Bourdeaux am Kampfe sich betheiligen. So siegt denn die gerechte Sache: der Usurpator fällt im Kampfe, und Gerismund zieht im Triumphe in Paris wieder ein.

Eine so kriegerisch stürmische Unterbrechung der friedlichen Vermählungsfeier konnte unser Dichter, der eben erst Alles harmonisch abgerundet und zu beglücktem Ende hinausgeführt hatte, so wenig gebrauchen, wie die Oekonomie seines Dramas noch zum Schluss desselben die Aufnahme neuer und störender Momente in die fast schon beendigte Handlung vertrug. Andrerseits aber verlangte doch die poetische Gerechtigkeit die Wiedereinsetzung der Verbannten in ihre alten Ehren und Besitzthümer, und, so weit es thunlich schien, die Demüthigung des Usurpators. Beiden Anforderungen hat denn unser Dichter in der ihm eigenthümlichen sinnigen und maasshaltenden Weise genügt, durch den gedrängten, aber erschöpfenden Bericht, welchen er dem Bruder Oliver's und Orlando's in den Mund legt. Der Usurpator, dessen misstrauischer Gesinnung auch der verbannte Herzog im Ardenner Walde noch gefährlich schien, ist mit einem gewaltigen Heere aufgebrochen, um ihn zu fangen und umzubringen. Aber unterwegs trifft er einen ehrwürdigen Ordensbruder, der ihn zugleich von diesem Unternehmen wie von jedem weltlichen Treiben überhaupt zur Thronentsagung und zu einem beschaulich geistlichen Leben bekehrt. So erreicht Shakspere mit den einfachsten Mitteln friedlicher Ueberredung, was Lodge nur mit vielem Blutvergiessen zu Wege gebracht hat.

Der prägnante Schluss, dass der melancholische Jaques, der den Hof und seinen Pomp verabscheut, sich weigert, den Herzog in die Welt zurückzubegleiten, vielmehr dessen verlassene Höhle

im Ardenner Walde beziehen will, gehört natürlich nur unserm Drama an, und nicht der Novelle, in welcher, wie wir sahen, die Figur jenes tiefsinnigen und humoristischen Misanthropen ganz fehlt. Dennoch mag Shakspere durch Lodge auch auf diesen letzten Zug geführt sein. Bekanntlich fingirt Lodge auf dem Titelblatte seiner Novelle, dass dieselbe als ein ‚goldenes Legat des Euphues' nach dessen Tode in seiner Zelle in Silexedra gefunden sei, und spielt damit auf den Schluss des Lyly'schen Romans *‚Euphues and his England'* an, wo der Held desselben sich in die Einsamkeit des Berges Silexedra zurückzieht, während sein Freund Philautus sich in England vermählt. Den Söhnen des Philautus, die bei ihrem Vater in England erzogen werden, hat denn, nach der Fiction des Titelblattes der Lodge'schen Novelle, Euphues sein ‚goldenes Legat' bestimmt.

Die hiermit zu ihrem Abschluss gelangende Vergleichung der Lodge'schen Novelle und des Shakspere'schen Dramas ging von der Voraussetzung aus, dass unser Dichter nur diese eine Quelle für sein Lustspiel benutzt habe. Indess ist die Hypothese einiger früherer Kritiker, wie Grey und Upton, die auch Tyrwhitt nicht beanstandet hat, dass Shakspere ausser Lodge's *Rosalynde* auch das alte *Tale of Gamelyn* gekannt und berücksichtigt habe, in neuerer Zeit wieder aufgenommen worden, so dass es schon der Mühe werth scheint, auch auf diesen Punkt nachträglich noch einmal zurückzukommen.

Das *Tale of Gamelyn* ist bekanntlich zum ersten Male gedruckt worden in Urry's Ausgabe der *Canterbury Tales* (1721), denen es unkritisch genug unter dem Namen *The Coke's Tale* in einigen schlechtern Handschriften des Chaucer'schen Werkes beigegeben war. Shakspere müsste also dieses immerhin aus Chaucer's Zeit stammende, aber von Chaucer's Stil und Vers abweichende Gedicht ebenso in irgend einem Manuscripte kennen gelernt und benutzt haben, wie unzweifelhaft dasselbe in solcher Gestalt dem akademisch gebildeten und gelehrten Lodge vorgelegen hat. Um bei unserm Dichter solche, ihm sonst gewiss fernliegenden, handschriftlichen Studien eines zu seiner Zeit jedenfalls veralteten und in seiner

antiquirten Sprache und Schrift für ungeübte Augen vielleicht schwer zu entziffernden Gedichtes wahrscheinlich zu machen, bedürfte es des überzeugenden Nachweises solcher evidenten Uebereinstimmungen zwischen dem *Tale of Gamelyn* und *As You Like It*, welche sich nicht durch die offenbar vorliegende Vermittelung der Lodge'schen Novelle erklären liessen. Dieser Nachweis ist aber nirgend geliefert worden, auch von Knight nicht, der doch in neuerer Zeit vorzugsweise die Hypothese eines unmittelbaren Zusammenhanges zwischen dem *Tale of Gamelyn* und *As You Like It* mit folgenden Gründen zu vertreten und zu erweisen gesucht hat. — Knight nimmt zunächst an, dass Shakspere in seiner von Lodge abweichenden Darstellung der testamentarischen Verfügungen des alten Sir Rowland de Boys sich durch das ältere Gedicht habe bestimmen lassen. In letzterm verfügt zwar der alte Sir John de Boundis, der Erblasser, ganz in ähnlichem Sinne, wie bei Lodge Sir John of Bourdeaux verfügt, freilich erst nachdem seine Freunde, die ‚weisen Ritter', vorher, als er sie mit der Vertheilung seines Besitzthums unter seine drei Söhne betraut, in ähnlichem Sinne wie Shakspere entschieden haben. Da nun aber dieser Vorschlag der ‚weisen Ritter' alsbald von dem sterbenden Vater zurückgewiesen wird und ohne Folge bleibt, so ist nicht abzusehen, weshalb unser Dichter seine Abänderung, die sich ihm aus seiner Auffassung der Charaktere der Brüder und ihres Verhältnisses zu einander von selbst ergeben musste, gerade aus einem rein episodischen Zuge des *Tale of Gamelyn* entlehnt haben sollte.

Der zweite und letzte Punkt, welchen unser Dichter, nach Knight's Ansicht, direct aus dem *Tale of Gamelyn* entnommen hat, betrifft die Scene des Ringkampfes. Der Freisasse, dessen Söhne in diesem Ringkampfe gefallen sind, behält, wie wir oben sahen, bei Lodge seinen stoischen Gleichmuth bei, während bei Shakspere umgekehrt seine laute Klage alle Anwesenden zum innigsten Mitleid rührt. Ebenso jammert der alte Freisasse im *Tale of Gamelyn*, aber da hat sein Jammer doch nur dieselbe Wirkung, wie bei Lodge sein Stoicismus, dass nämlich der tiefgerührte Gamelyn-Rosader den Fall der Söhne des Freisassen an dem gewaltigen

Ringer zu rächen gelobt und noch durch dieses Rachegelöbniss um so mehr sich ermuthigt fühlt, den Ringkampf zu bestehen. Wir sahen aber oben, dass die Wehklage des alten Freisassen bei Shakspere auf Orlando eine ermuthigende Wirkung durchaus nicht ausübt, wohl aber auf Rosalinde und Celia eine entgegengesetzte, dass die jungen Damen nämlich, durch diese blutige Katastrophe erschreckt, den jungen Ritter von dem gefährlichen Wagespiel abzubringen suchen. — Es erhellt also in diesen beiden einzigen Fällen, die Knight anführt, dass die Uebereinstimmungen zwischen dem alten Gedicht und dem Drama, da wo Lodge nicht der Vermittler ist, höchst vereinzelt dastehen und noch dazu, nach ihrem zufälligen Zusammentreffen, alsbald in ihren Folgen wieder ganz auseinandergehen.

Wenn sich solchergestalt die Verpflichtungen Shakspere's gegen den unbekannten Verfasser des *Tale of Gamelyn* auf ein Nichts reduciren, so mag beiläufig bemerkt werden, dass auch Lodge aus dem ältern Gedicht bei Weitem nicht so viel geschöpft hat noch schöpfen konnte, wie Shakspere aus der Novelle. Nur die Gruppe der drei Söhne des alten Sir John de Boundis, John, Ote und Gamelyn, nebst dem treuen Gefährten des Letztern, Adam Dispencer, ihre Zwiste und ihre endliche Versöhnung, den Ringkampf einbegriffen, fand Lodge da vor. Alles Uebrige: die beiden Könige und ihre Töchter, die Gruppe der Hirten, das Leben am Hofe und das Leben im Ardenner Wald — kurz, Alles, was der Novelle erst den Charakter eines heroisch-schäferlichen Liebesromans verleiht, scheint Lodge's freie Schöpfung zu sein. Wenigstens findet sich Nichts davon im *Tale of Gamelyn*, dessen populär kunstloser Balladenstil überhaupt von Lodge's euphuistischer Prosa und conventioneller Liebespoesie womöglich noch verschiedener ist, als diese von Shakspere's in Vers und Prosa gleich charakteristischer dramatischer Sprache.

VII.

UEBER DEN URSPRÜNGLICHEN TEXT DES KING RICHARD III.

Die Herausgeber der Cambridger Shakspere-Ausgabe äussern sich in der Vorrede des fünften Bandes, welcher *King Richard III.* enthält, folgendermaassen über das Verhältniss des Quartotextes dieses Schauspiels zum Foliotexte desselben:

The respective origin and authority of the first Quarto and the first Folio texts of Richard III. is perhaps the most difficult question which presents itself to an editor of Shakespeare. In the case of most of the plays a brief survey leads him to form a definite judgment; in this, the most attentive examination scarcely enables him to propose with confidence a hypothetical conclusion.

The Quarto, Q1, contains passages not found in the Folio, F1, which are essential to the understanding of the context: the Folio on the other hand contains passages equally essential, which are not found in the Quarto.

Again, passages which in the Quarto are complete and consecutive, are amplified in the Folio, the expanded text being quite in the manner of Shakespeare. The Folio, too, contains passages not in the Quartos, which, though not necessary to the sense, yet harmonize so well, in sense and tone, with the context that we can have no hesitation in attributing them to the author himself.

On the other hand, we find in the Folio some insertions and many alterations which we may with equal certainty affirm not to be due to Shakespeare. Sometimes the alterations seem merely arbitrary, but more frequently they appear to have been made in order to avoid the recurrence of the same word, even where the recurrence adds to the force of the passage, or to correct a supposed defect of metre, although the metre cannot be amended except by spoiling the sense.

Occasionally we seem to find indications that certain turns of phrases, uses of words or metrical licences, familiarly enough to Shakespeare and his earlier contemporaries, had become obsolete in the time of the corrector, and the

passages modified accordingly. In short, Richard III. seems even before the publication of the Folio to have been tampered with by a nameless transcriber who worked in the spirit, though not with the audacity, of Colley Cibber.

The following scheme will best explain the theory which we submit as a not impossible way of accounting for the phenomena of the text:

A1 is the Author's original MS. B1 is a transcript by another hand with some accidental omissions and, of course, slips of the pen. From this transcript was printed the Quarto of 1597, Q1.

A2 is the Author's original MS. revised by himself, with corrections and additions interlinear, marginal, and on inserted leaves. B2 is a copy of this revised MS., made by another hand, probably after the death of the Author and perhaps a very short time before 1623. As the stage directions of the Folio, which was printed from B2, are more precise and ample as a rule than those of the Quarto, we may infer that the transcript B2 was made for the library of the theatre, perhaps to take the place of the original which had become worn by use, for Richard III. continued to be a popular acting play. Some curious, though not frequent, coincidences between the text of the Folio and that of the Quarto of 1602, lead us tho suppose, that the writer of B2 had occasionally recourse to that Quarto to supplement passages, which, by being frayed or stained, had become illegible in A2.

Assuming the truth of this hypothesis, the object of an Editor must be to give in the text as near an approximation as possible to A, rejecting from F1 all that is due to the unknown writer of B2 and supplying its place from Q1, which, errors of pen and press apart, certainly came from the hand of Shakespeare. In the construction of our text we have steadily borne this principle in mind, only deviating from it in a few instances where we have retained the expanded version of the Folio in preference to the briefer version of the Quarto, even when we incline to think that the earlier form is more terse and therefore not likely to have been altered by its Author. Our reason is this: as the Folio version contains substantially that of the Quarto and as the question does not admit of a positive decision we prefer the risk of putting in something which Shakespeare did not to that of leaving out something which he did write. Caeteris paribus, we have adopted the reading of the Quarto.

In conclusion we commend a study of the text of Richard III. to those, if such there be, who imagine that it is possible by the exercise of critical skill to restore with certainty what Shakespeare wrote.

Ehe wir uns anschicken, der im letzten Passus enthaltenen Aufforderung Folge zu leisten, wollen wir zuvörderst die Bedenken nicht verschweigen, welche auf den ersten Blick schon die von den Herausgebern der Cambridge Edition aufgestellte Hypothese zu erregen geeignet ist. Wir bedienen uns dabei der Kürze wegen der von ihnen in obigem Schema aufgestellten Bezeichnungen, auf die Gefahr hin, dass wir späterhin uns veranlasst sehen könnten, ein anderes und zwar bedeutend reducirtes Schema an die Stelle des ihrigen zu setzen. Denn eine Reduction wird sich wohl als rathsam empfehlen, den so zahlreichen Factoren gegenüber, welche nach der Ansicht der Cambridge Editors mitgewirkt haben sollen, um aus dem Texte A1 endlich den Text F1 hervorgehen zu lassen. Es sind, wie wir sehen, dieser Factoren nicht weniger als fünf:

1) B1, der Copist des Shakspere'schen Originalmanuscripts, der sich gelegentliche Auslassungen und Schreibfehler bei seiner Arbeit zu Schulden kommen liess;

2) Q1, der Setzer und Drucker der ersten Quartausgabe, auf dessen Rechnung die bei jedem Einzeldruck Shakspere'scher Dramen in Quarto gleichsam selbstverständlichen Nachlässigkeiten und Incorrectheiten kommen müssen, obgleich die Cambr. Edd. hier gerade diesen Punkt mit Stillschweigen übergehen;

3) A2, der Dichter selbst, welcher seine Originalhandschrift wieder durchging und mit Verbesserungen und Zuthaten zwischen den Zeilen, am Rande und auf eingeschalteten Blättern versah;

4) B2, der Copist der Handschrift A2, der aber keineswegs ein blosser Copist war, wie B1, sondern mit dem ihm vorliegenden Texte sich alle möglichen Freiheiten gestattete, in der von den Cambr. Edd. vorher charakterisirten Weise;

5) F1, die Setzer und Drucker der Folio, von deren Mühewaltung in Bezug auf B2 dasselbe gilt, was, bezüglich des Satzes und Druckes der Q1, von B1 anzunehmen ist; denn so unwahrscheinlich es ist, dass wir in Q1 einen auffällig genauen Abdruck von B1 besitzen, ebenso unstatthaft erscheint die Annahme, dass B2 unverändert in F1 übergegangen sei.

Die Hypothese von diesen fünf einwirkenden Factoren hätte trotz ihrer augenfälligen Künstlichkeit und Kühnheit uns vielleicht plausibel gemacht werden können, wenn die Cambr. Edd. zugleich versucht hätten, wenigstens in einer vermuthungsweise aufgestellten Reihe von Belegstellen die denkbare Einwirkung jedes einzelnen Factors darzuthun. Da sie aber in der Theorie auf solchen Nachweis verzichtet haben, müssen wir uns schon an ihre Praxis halten, d. h. an die Auswahl, welche sie unter den verschiedenen Lesarten für die Construction ihres Textes treffen. Dass sie dabei überall Q1 zu ihrer Grundlage machen und nur im dringendsten Nothfall F1 folgen würden, das liess sich freilich schon aus dem oben citirten Passus ihrer Vorrede entnehmen, und das finden wir auch auf allen Seiten, man möchte fast sagen in jeder Zeile, ihrer Ausgabe des Richard III. bestätigt. Mit diesem Maassstab gemessen, erscheint die corrigirende und überarbeitende Thätigkeit, welche B2 dem Shakspere'schen Texte angedeihen liess, in den Augen der Cambr. Edd. um so umfangreicher, je spärlicher sich in ihrer Ausgabe der von ihnen selbst charakterisirte Einfluss von A2, also des revidirenden Dichters verspüren lässt. Nur die Zuthaten, die wir in F1 finden, haben die Cambr. Edd. in ihren Text mit hinübergenommen, obgleich sie auch in Bezug auf diese ihre Bedenken nicht verschweigen, wenn sie in ihrer Vorrede (vgl. oben) in einigen Fällen *the expanded version of the Folio,* im Gegensatze zu *the briefer version of the Quarto,* kaum als eine von Shakspere herrührende Verbesserung ansehen mögen. Was aber die sonstigen *corrections* betrifft, welche nach der Theorie ihres Schema's aus der Feder des Dichters selbst in A2 gekommen und dann durch die Vermittlung von B2 in F1 übergegangen sein müssten, so erscheint deren Zahl in der Praxis der Cambr. Edd., d. h. in ihrem Text, als eine so verschwindend kleine, dass nach dieser Seite hin die Charakteristik, die sie von A2 entwerfen: *the Author's original MS. revised by himself, with corrections etc.* kaum zutreffend heissen kann.

Bei diesem Sachverhalte muss sich um so mehr unsere Aufmerksamkeit auf B2 wenden, als die Quelle der, abgesehen von den

Zuthaten und einigen wenigen Verbesserungen von unbestrittenster Autorität, so ziemlich Alles zuzuschreiben ist, was an abweichenden Lesarten durch das ganze Drama hindurch F1 von Q1 unterscheidet. Die Cambr. Edd. halten es für wahrscheinlich, dass B2 nach Shakspere's Tode, vielleicht kurz vor der Veröffentlichung der Folio verfasst sei, und zwar für die Bibliothek des Theaters, in welchem Richard III. fortwährend zur Aufführung gelangte. — Da wirft sich denn zunächst die Frage auf, ob sich gerade mit solchem scenischen Zwecke so durchgreifende und eingreifende Aenderungen vertragen hätten, wie sie der Urheber von B2 sich überall mit dem ihm vorliegenden Texte verstattet haben müsste. Nach diesem vorliegenden Texte war ja Richard III. längst von den Schauspielern einstudirt und eine lange Reihe von Jahren hindurch von der Truppe des Blackfriarstheaters aufgeführt worden. Welche heillose Verwirrung hätte da unter den Schauspielern eine Neuerung wie die Benutzung des Theatermanuscripts B2 anstiften müssen, die Benutzung eines Textes, der in jeder Rede, ja oft in jeder Zeile einer Scene von dem bisher recipirten abwiche! Allenfalls liesse sich denken, dass ein so unberufener Shakspereverbesserer, wie B2 den Cambr. Edd. zufolge gewesen sein muss, seine ebenso undankbare wie mühsame Arbeit an einen Text verschwendet hätte, den er etwa durch den Druck veröffentlichen wollte, in der Meinung, damit den Lesern etwas Besseres zu bieten, als die fünf Quartausgaben, welche zu Shakspere's Lebzeiten nacheinander erschienen und überall verbreitet waren. Aber von solcher Absicht einer Veröffentlichung durch den Druck verlautete bisher weder Etwas, noch reden die Cambr. Edd. davon wie von einer Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit. Auch die sechste Quarto, welche 1622 erschien, also zu einer Zeit, in welche von den Cambr. Edd. die Entstehung von B2 vermuthungsweise gesetzt wird, bringt nur den Text von Q1, denjenigen, den das Lesepublicum also längst als den einzigen ihm zugänglichen kannte und kaufte. Und selbst nach der Erscheinung der Folio im Jahre 1623 besteht dieses Verhältniss fort. Die siebente und die achte Quartausgabe, von 1629 und 1634, bringen den alten Quartotext von 1597, ohne auf den inzwischen publicirten Foliotext

die mindeste Rücksicht zu nehmen. Wir sehen: es gab alle diese Jahre hindurch zwei verschiedene und verschiedenen Zwecken gewidmete Texte Richard's III., von denen jeder in seinem Kreise als authentisch und ausschliesslich galt und populär war und blieb: der Quartotext für die Lectüre in einer ganzen Reihe wohlfeiler Volksausgaben verbreitet, das rechtmässige oder unrechtmässige Eigenthum wechselnder Verleger, erst des Andrew Wise und dann des Matthew Lawe; erst ohne Namen des Verfassers leidlich correct gedruckt, später mit dem Namen des Verfassers, aber in immer zunehmender Vernachlässigung der verhältnissmässigen Correctheit, welche die *Editio Princeps* auszeichnet; andererseits der Foliotext, das Eigenthum der Shakspere'schen Schauspielergesellschaft, und als solches jenen Druckern und Verlegern in seiner eigenthümlichen Fassung unzugänglich, wenigstens bis zur Erscheinung der Folio im Jahre 1623, aber dem Publicum nichtsdestoweniger sehr wohl bekannt und vertraut, durch die in ununterbrochener Reihenfolge fortgeführten, in der Kette schauspielerischer Tradition untereinander verknüpften Aufführungen im Blackfriars- und im Globustheater.

Ist nun, wie wir sahen, die Existenz des B2 als eines Theatermanuscripts zum Gebrauch der Schauspieler höchst zweifelhaft geworden, so dürfen wir wohl einen Schritt weiter gehen und auch die Existenz des A2, eines vom Dichter selbst in allen Theilen revidirten, mit Correcturen und Zusätzen versehenen Theatermanuscripts anzweifeln. Hätte Shakspere zu irgend einer Zeit in dieser Weise die bessernde Hand an sein Drama legen wollen, so konnte, scheint es, ihn nur Ein Zweck dabei leiten. War diese seine Umarbeitung, wie wir nach seiner ganzen sonstigen Praxis annehmen müssen, lediglich für das Theater bestimmt, so hätte sie die Beseitigung etwaiger Mängel in der Charakteristik der Personen, in der Entwicklung der Handlung, die dem Dichter im Laufe der Aufführungen klar geworden wären, bezwecken müssen. Aber gerade in dieser Beziehung unterscheidet sich der Foliotext durchaus nicht von dem Quartotext. Die Abänderungen, zahllos wie sie sind, modificiren nirgendwo die Charakteristik oder die Handlung und würden also, ohne ersichtlichen Grund als reine Wortvertauschungen

vom Dichter vorgenommen, für die scenische Darstellung dieselben verwirrenden Uebelstände herbeigeführt haben, auf welche wir schon vorhin hindeuteten, als wir die Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit der Existenz von B2 discutirten. Man weiss aus andern Beispielen[1]), wie sorgsam Shakspere die Gewohnheiten und Anschauungen seines Theaterpublicums zu beachten pflegte, wie er lieber an diese anknüpfen als ihnen entgegentreten mochte. Sollte er da, ohne ersichtlichen Zweck, mit einer Unmasse rein verbaler Aenderungen diese sonst so gewissenhaft von ihm beachtete Tradition gestört und zerrissen haben bei einem Drama, das wie Richard III. durch ununterbrochene Aufführungen den Theaterbesuchern nicht nur lieb und werth, sondern zu einem grossen Theile gewiss fast wörtlich im Gedächtnisse war? Und zu welcher Zeit etwa hätte Shakspere sich zu solcher Revision seines Dramas veranlasst sehen sollen? Doch wohl schwerlich kurz nach der ersten Aufführung, wo die Schauspieler, die eben erst den einen Text einstudirt und dem Publicum zu Gehör gebracht, alsbald einen ganz andern Text desselben Schauspiels hätten lernen und vortragen müssen. Wenn dieser vermeintlichen Shakspere'schen Revision namentlich alle die Zusätze zuzuschreiben wären, welche die Folio vor der Quarto voraus hat, so liesse sich allenfalls ein chronologischer Fingerzeig für deren Einschaltung errathen in dem Titelblatte der dritten Quarto von 1602, wo *The Tragedie of King Richard III.* als *Newly augmented By William Shakespeare* bezeichnet wird. Diese dritte Quarto ist freilich in der That nur ein blosser Abdruck der vorhergehenden zweiten Quarto ohne alle Zuthaten, aber die lügnerische Notiz des Titelblattes liesse vermuthen, falls sie nicht ganz aus der Luft gegriffen ist, dass um die Zeit von 1602 von solchen Zuthaten von des Dichters Hand verlautete, mit welchen das Drama damals auf der Bühne bereichert worden sei. Indess bleibt das vorläufig eine Hypothese, welche ihre Begründung erst in einer Prüfung derjenigen Zusätze finden muss, welche die Folio vor der Quarto voraus hat,

---

[1]) Wir verweisen über diesen Punkt auf die Abhandlung »Ueber Shakspere's *Timon of Athens*.«

d. h. in einer Prüfung, ob diese vermeintlichen Zusätze wirklich später erst von Shakspere eingeschaltet sind in A2, oder ob sie sich schon in A1 fanden und nur aus irgend welchem Grunde in Q1 fehlen.

Von dem negativen Verfahren, welches wir bisher der Hypothese der Cambr. Edd. gegenüber innehalten mussten, gehen wir nunmehr zu einem positiven über, indem wir unsre eigne Hypothese über das Verhältniss des Quartotextes zu dem Foliotexte von Richard III. zunächst aufstellen und sodann in eingehender Musterung der vermeintlichen Aenderungen und Zusätze zu begründen versuchen. Nach unserer Ansicht, die wir freilich erst jetzt und auf Grund einer sorgfältigen Prüfung des von den Cambr. Edd. in dankenswerthester Vollständigkeit beschafften Materials gewonnen haben[1]), bietet im Ganzen und Grossen uns die Folio den echten Shakspere'schen Text, und zwar den ursprünglichen, nicht etwa einen später vom Dichter revidirten und mit Zuthaten vermehrten; die Folio bietet uns den Text, der von je her auf der Shakspere'schen Bühne gesprochen wurde und, handschriftlich in der Theaterbibliothek der Shakspere'schen Truppe aufbewahrt, aus dieser zum ersten Mal in der Folio zum Druck gelangt ist. Die Quarto aber bietet uns denselben Text, wie er aus einer wahrscheinlich missbräuchlich und ohne die Vermittelung und Genehmigung Shakspere's und seiner Theilhaber erlangten Abschrift durch die umarbeitende, vermeintlich verbessernde Hand eines Anonymus im Jahre 1597 von dem Buchdrucker Valentin Sims für den Verleger Andrew Wise gedruckt worden ist. Da diese Veröffentlichung ganz ohne Zuthun der rechtmässigen Eigenthümer des Schauspiels erfolgte, so mochten sich von vornherein alle an ihr Betheiligten von jeder Rücksicht auf

[1]) Dass im Ganzen und Grossen die Lesarten der Folio in Richard III. den Vorzug vor den Lesarten der Quarto verdienen, stand uns, wie unsere beiden Ausgaben des genannten Dramas bezeugen können, immer fest, aber wir erklärten diesen Vorzug aus einer nachträglichen Umarbeitung des ursprünglichen Textes durch den Dichter selbst — eine Annahme, die uns nach einem eingehenden Studium des von den Cambr. Edd. so erschöpfend gesammelten kritischen Apparats nicht länger haltbar erscheint.

den Dichter, dessen Name das Titelblatt sogar unerwähnt liess, entbunden erachten; sie mochten mit dem Texte nach Belieben schalten und dreist alle solche Veränderungen mit ihm vornehmen, wie sie theils aus der Geschmacksrichtung des überarbeitenden Anonymus, theils aus rein muthwilliger Neuerungssucht entsprangen. Das Verfahren unseres Anonymus unterscheidet sich von dem ähnlichen Verfahren jener andern Anonymi, welche nach dem Dafürhalten bewährter Shaksperekritiker die ersten Quartausgaben von *Romeo and Juliet* und *Hamlet* bearbeitet haben, hauptsächlich dadurch, dass ihm eine, bis auf einige gelegentliche Schreibfehler und Auslassungen, vollständige und gute Abschrift des Originals vorlag, während die ersten Herausgeber der beiden andern genannten Dramen sich mit überaus nachlässigen und unvollständigen Handschriften, die sie nothdürftig zusammenflickten und ergänzten, behelfen mussten. So konnte der Herausgeber der Quarto von Richard III. einen Text liefern, der, unbeschadet aller willkürlich mit ihm vorgenommenen Aenderungen, im Ganzen und Grossen den Eindruck einer unverfälschten Shakspere'schen Arbeit machte und wahrscheinlich auch auf uns machen würde — wenn etwa die Herausgeber der Folio, wie in einigen andern Fällen, auch in diesem Falle für ihre Gesammtausgabe den Quartodruck statt des Theatermanuscripts benutzt hätten.

Nach diesen Präliminarien, welche selbstverständlich nur eine Hypothese der andern entgegenstellen konnten, beginnen wir unsere eigentliche kritische Arbeit mit der Musterung derjenigen Verse und Stellen, welche sich allein in der Folio finden, und prüfen daran, inwiefern ihre Beschaffenheit und ihre Stellung im Context die Annahme einer spätern Interpolation von Seiten des Dichters rechtfertige, oder aber den Schluss auf Auslassungen von Seiten des Herausgebers der ersten Quarto gestatte. Da diese »Zusätze«, wie wir sie vorläufig noch bezeichnen wollen, durch das ganze Stück hindurch zerstreut, 190 Zeilen betragen, so werden wir uns hier mit einer Auswahl derselben begnügen müssen und dürfen das um so eher, als bei ihnen, die Entscheidung falle aus wie sie wolle, die Shakspere'sche Autorschaft kaum von irgend einer Seite angezweifelt worden ist.

In dem Monolog der Anna (A. I. Sc. 2) hat die Folio zwei einzelnstehende Verse mehr als die Quarto:

Cursed the blood that let this blood from hence!
und *And that be heir to his unhappiness!*

Der erste Vers mag aus Versehen von Q1 ausgelassen sein, da auch die beiden vorhergehenden Verse mit *Cursed* beginnen. Den andern Vers scheint aber der Anonymus, dem der eigenthümliche Sinn von *unhappiness* an dieser Stelle nicht recht einleuchten mochte, der platten Verständlichkeit aufgeopfert zu haben — ein Verfahren, das wir unserm Anonymus noch an manchen Stellen werden nachzuweisen haben, an Stellen, wo er dann das Wort des Dichters mit seinem eignen vertauscht. Dass aber Shakspere diese beiden Verse nicht etwa erst später eingefügt haben kann, das geht hinlänglich aus dem Context hervor. *Cursed the blood etc.* bildet die vollkommene Antithese zu dem vorhergehenden *Cursed the heart etc.* — Und *And that be heir etc.* vervollständigt erst den Fluch, den Anna auf Richard's künftiges Kind herabruft. Dasselbe soll nicht bloss bei der Geburt schon mit seiner Hässlichkeit die Mutter erschrecken, sondern auch fernerhin alle bösen Eigenschaften des argen Vaters erben.

Ein längerer Passus, 12 Verse, fehlt in derselben Scene in Q1 da, wo Gloster von seinen Augen spricht, die niemals weinen konnten:

These eyes which never shed remorseful tear
bis *Thy beauty hath, and made them blind with weeping.*

Der Anonymus strich ihn als überflüssig, weil darin auf historische Ereignisse angespielt wird, die vor unser Drama fallen. Wir wissen aber, wie sorgfältig Shakspere überall die Fäden zwischen den drei Theilen des *King Henry VI.* einerseits und *Richard III.* andrerseits festhält und weiterspinnt. Namentlich musste das sein Augenmerk bei der ersten Abfassung unsres Dramas sein, das zunächst als Fortsetzung und Schluss der grossen Lancaster-Tragödie bei seinem Publicum sich einführen sollte. Späterhin, als die eminente Popularität dieses letzten Schauspiels dasselbe gleichsam von seinen

Vorgängern losgelöst und auf eigne Füsse gestellt hatte, konnte dem Dichter weniger darum zu thun sein, solche geflissentliche historische Reminiscenzen aus den vorhergehenden, weniger beachteten Lancastertragödien durch specielle Einschaltungen wieder aufzufrischen oder seinem Publicum einzuschärfen. Aber davon abgesehen, wird jeder Leser, wenn er die vorhergehenden Verse liest:

Those eyes of thine from mine have drawn salt tears,
Sham'd their aspect with store of childish drops,

eine weitere Ausführung des darin erst angedeuteten Gedankenganges erwarten, und diese weitere Ausführung bietet uns nur der Text der Folio, während die Quarto ohne Weiteres abbrechend fortfährt:

I never sued to friend nor enemy

und damit deutlich genug das Vorhandensein einer nicht vom Dichter herrührenden Lücke spüren lässt.

Wenn Gloster (A. I. Sc. 3) auf die Drohung der Königin Elisabeth, dass sie ihrem Gemahl die ihr zugefügte Unbill klagen werde, erwidert:

Look, what I have said
I will avouch in presence of the king,

so konnte er sich die bösen Folgen solcher Freimüthigkeit nicht verhehlen und musste hinzufügen, was wir nur in der Folio finden:

I dare adventure to be sent to the Tower.

Dass dem Dichter diese Consequenz erst später klar geworden sein sollte, ist ganz undenkbar; sehr denkbar ist aber, dass der überarbeitende Anonymus den betreffenden Vers überschlagen hat.

In derselben Scene tilgte der Anonymus eine Bezugnahme auf frühere Vorgänge.

Gloster. *Wert thou not banished on pain of death?*
Q. Mar. *I was; but I do find more pain in banishment*
Than death can yield me here by my abode.

Shakspere's Publicum, welches zum Schluss von *K. Henry VI. Third Part* die Königin Margarethe nach Frankreich in's Exil hatte

wandern sehen, musste natürlich sehr erstaunt über ihr unerwartetes, noch dazu von der Chronik nicht berichtetes Wiedererscheinen in England sein; und ebenso natürlich musste der Dichter sich veranlasst fühlen, das befremdende Wiederauftreten der Margarethe zu erklären. Der Anonymus freilich, der es nur mit der Zubereitung eines einzelnen Richard III. für den Druck zu thun hatte, durfte diese orientirenden Verse als überflüssig und störend streichen.

Die Erzählung seines Traums (A. I. Sc. 4) beginnt Clarence mit den Worten, die bezeichnend genug von seinem gegenwärtigen Gefängniss im Tower ausgehen:

Methoughts that I had broken from the Tower
And was embark'd to cross to Burgundy.

Ist es wahrscheinlicher, dass der Dichter diese beiden Verse der Folio aus dem einen der Quarto:

Methoughts I was embark'd for Burgundy

nachträglich erweitert hat, oder dass der Anonymus die ursprünglich vorhandenen willkürlich in solcher Weise verkürzte und verstümmelte, vielleicht weil ihm die Erwähnung des Tower hier wie an einer Stelle der vorhergehenden Scene (vergl. oben) überflüssig schien? Weiterhin fehlt in derselben Traumerzählung der Vers:

All scatter'd in the bottom of the sea.

Ehe Clarence erzählt, dass einige Juwelen in den Augenhöhlen der Todtenköpfe gesteckt, muss er doch zuvor berichten, wie sämmtliche Kleinodien zerstreut auf dem Meeresgrunde lagen, was der Anonymus freilich übersah.

Das kurze und rührende Gebet, welches Clarence vor seinem Entschlummern spricht:

O God! if my deep prayers cannot appease thee etc.

entspricht so ganz Shakspere's bekannter Manier, auf kommende Ereignisse im Voraus hinzudeuten, also hier auf die Gefahren, welche der Familie des Clarence drohen, dass wir schon deshalb hier keinen spätern Zusatz des Dichters annehmen könnten, selbst wenn nicht

die willkürliche Auslassung dieser vier Verse in der Quarto einen schroffen, unvermittelten Uebergang herausstellte von den Versen:

O Brakenbury, I have done those things etc.

zu den darauf folgenden, an denselben Brakenbury gerichteten:

I pray thee, gentle keeper, stay by me etc.[1])

Der bedeutsame Zug, dass die Mörder selbst erblassen, wenn sie dem erwachenden Clarence mit drohender Miene nahen:

Your eyes do menace me. Why look you pale?

ist doch unserm Dichter schwerlich erst später beigefallen, von dem Anonymus aber vielleicht deshalb gestrichen, weil er in seiner platten Verständlichkeit die drohenden Mienen der Mörder nicht mit deren blassem Aussehen zu reimen verstand.

Die Abweichungen des Foliotextes vom Quartotext gegen das Ende dieser Scene, beginnend mit den Worten:

Sec. Murd. What shall well do?
Clar. Relent, and save your souls etc.

haben bisher noch keine ganz befriedigende Ausgleichung gefunden, ohne dass deshalb die von der Folio und vielleicht schon im Manuscript an verkehrter Stelle eingeschalteten Verse als ein späterer Zusatz des Dichters zu betrachten wären. Wahrscheinlicher fand der Anonymus sie schon in seiner Handschrift vor und strich sie kurzweg, weil er sie nirgendwo richtig einzufügen wusste.

Nachdem (A. II. Sc. 1) der sterbende König Eduard in directer Aufforderung zunächst zwischen der Königin und Hastings scheinbare Freundschaftsbezeugungen provocirt hatte, musste er, wie das Folgende ergiebt, eine ähnliche directe Aufforderung an Dorset und Hastings richten. Das geschieht aber nur in der Folio:

K. Edw. Dorset, embrace him; — Hastings, love lord marquess.

---

[1]) Der Anonymus, dem das nicht bestimmt genug klang, setzte dafür:

Keeper, I pry'thee, sit by me awhile

und ändert denn auch consequenter Weise weiterhin den Vers der Folio:

There lies the duke asleep — and there the keys

in den Vers der Quarto um:

Here are the keys, there sits the duke asleep.

In der Quarto umarmen sich die Beiden aus freien Stücken, ohne vom König ausdrücklich gemahnt zu sein.

Verhältnissmässig bedeutendere Auslassungen weist die Quarto in der folgenden Scene auf. Dem Dichter schien es ebenso angemessen, wie dem Anonymus überflüssig, dass Dorset und Rivers ihrer Schwester und Mutter, der Königin Elisabeth, in deren wilden Schmerzausbrüchen Trost einzusprechen suchen, nicht aber theilnahmlos dabeistehen.

Gewiss sind also die Reden der Beiden:

Dors. Comfort, dear mother: God is much displeased etc. und
Riv. Madam, bethink you, like a careful mother etc.

von denen die zweite die wesentliche Hindeutung auf das Kommende, auf die baldige Krönung des jungen Prinzen enthält, kein späterer Zusatz Shakspere's.

Noch handgreiflicher ist aber folgende, bedeutendere Auslassung von Seiten des Anonymus. Buckingham schliesst seine Rede, welche beginnt:

You cloudy princes, and heart-sorrowing peers

mit den Worten:

Me seemeth good, that with some little train
Forthwith from Ludlow the young prince be fetch'd
Hither to London to be crown'd our king.

Natürlich begehrt nun jeder Anwesende und ebenso jeder Zuschauer zu wissen, weshalb der junge König in so verdächtiger und auffälliger Weise nur »mit kleinem Gefolge« eingeholt werden solle; und Rivers fragt deshalb alsbald:

Why with some little train, my lord of Buckingham?

und erhält von Buckingham eine Erklärung, die ihm selber wie dem Hastings genügt und scheinbar auch Gloster überzeugt. So steht es in der Folio, während in der Quarto Gloster's, dem Vorschlage Buckingham's zustimmende Worte:

Then be it so, and go we to determine etc.

sich unvermittelt an die oben citirten Worte Buckingham's schliessen

und das so mysteriös klingende *with some little train* ganz unerklärt lassen, als ob sich das so ganz von selbst verstünde.

In A. III. Sc. 1 ertheilt Buckingham dem dienstfertigen Catesby den Auftrag, Hastings auf morgen in den Tower zu bescheiden zur Berathung über die Krönung. Die betreffenden Verse:

And summon him to-morrow to the Tower
To sit about the coronation

fehlen aber in der Quarto, so dass in der folgenden Scene es durchaus räthselhaft bleibt, was Hastings im Tower, wohin er auch nach dem Texte der Quarto zu gehen im Begriff steht, zu schaffen haben kann.

Bisweilen streicht der Anonymus, der, wie wir sahen, der vom Dichter geflissentlich betonten Bezugnahme auf Vorhergegangenes und Kommendes abhold ist, einzelne Verse, selbst auf Kosten der Construction wie des Zusammenhanges. So spricht Grey auf dem Wege zu seiner Hinrichtung (A. III. Sc. 3):

Now Margaret's curse is fall'n upon our heads,
When she exclaim'd on Hastings, you and I,
For standing by when Richard stabb'd her son.

So hat die Folio und so muss Shakspere von vornherein geschrieben haben, da er unmöglich den mittlern, in der Quarto fehlenden Vers erst später eingefügt haben kann.

Wie unser Dichter ungern seine Personen im Laufe des Dramas auftreten lässt, ohne sie vorher namhaft gemacht und das Publicum auf ihre Erscheinung vorbereitet zu haben, so leitet auch Gloster die Komödie der Heuchelei, welche er den Londoner Bürgern vorspielen will, schon zum Schluss von A. III. Sc. 5 ein, indem er Lovel und Catesby bescheidet:

Go, Lovel, with all speed to doctor Shaw;
Go thou to Friar Penker; bid them both
Meet me within this hour at Baynard's castle.

Der Anonymus streicht diese drei Zeilen, und so weiss der Leser der Quarto gar nicht, wer die beiden Geistlichen doch sein

mögen, zwischen denen Gloster (A. III. Sc. 7) erscheint. Und, was noch schlimmer ist, der Leser merkt gar nicht, wie Gloster selbst von langer Hand diese Intrigue schon eingefädelt hat, ohne erst Buckingham's dahin zielenden Rathschlag abzuwarten:

And look you, get a prayer-book in your hand
And stand between two churchmen, good my lord, etc.

Auf das Gebetbuch in Gloster's Händen macht denn auch Buckingham speciell nachher die Londoner Bürger aufmerksam, wenigstens in der Folio, denn in der Quarto strich der Anonymus den betreffenden Vers als eine müssige Wiederholung und ebenso den auf ihn folgenden:

And see, a book of prayer in his hand;
True ornament to know a holy man.

Andere in verschiedener Weise charakteristische Auslassungen hat sich der Anonymus zu Anfang derselben Scene gestattet. In Buckingham's Bericht von seinen Verhandlungen mit den Londoner Bürgern streicht er zunächst:

with his contract with Lady Lucy
And his contract by deputy in France,

natürlich wiederum, weil Shakspere hier auf Punkte hinweist, die vor den Anfang des Dramas Richard III. fallen, also nach dem Dafürhalten des Anonymus die Leser der Quarto nicht weiter interessiren konnten. Er übersah dabei nur, dass das Vorhergehende:

Glost. Touch'd you the bastardy of Edward's children?
Buck. I did;

durch solche Streichung ganz unverständlich und räthselhaft wird. Die Kinder Eduard's, welche das Shakspere'sche Publicum für legitim hielt, konnten nur durch den Hinweis auf Eduard's frühere Verlobung mit der Lady Lucy und mit der Prinzessin Bona von Frankreich zu Bastarden gemacht werden. — Die folgende Anschuldigung des verstorbenen Königs in Buckingham's Munde:

The insatiate greediness of his desires

steht in der Quarto so vage wie möglich da und erhält erst ihre volle Bedeutung für die Londoner Bürger durch den folgenden Vers der Folio:

And his enforcement of the city wives.

Die auffälligste Streichung ist aber die dritte in dieser Rede Buckingham's, wo er auch den Eduard selbst, wie vorher dessen Kinder, zum Bastard macht:

his own bastardy,
As being got, your father then in France:
Withal I did infer your lineaments,
Being the right idea of your father, etc.

Wie ungeschickt, fragen wir, kommt da Buckingham von der Erzeugung Eduard's in Abwesenheit des Vaters auf Richard's Gesichtszüge zu sprechen? Es fehlt eben der verbindende Vers, den die Folio auf den Vers *As being etc.* folgen lässt:

And his resemblance, being not like the duke.

Nun erst kommt Sinn und Verstand in die Sache: Eduard, der Bastard, sah dem Herzog York nicht ähnlich, wohl aber Richard, der ächte Sohn.

Einen längern Passus hat die Quarto gestrichen in der Antwort Gloster's auf Buckingham's Bitte, dass er selbst König werden möge. Der Dichter, der hier ziemlich genau dem Bericht seines Chronisten folgt, lässt zuerst Gloster im Zweifel sein, ob er lieber stillschweigen oder die Supplicanten bitter tadeln solle. Weshalb er sich am Ende doch zu Letzterm entschieden habe, das muss er natürlich motiviren, und das thut er auch in zehn Versen der Folio, während die Quarto diesen ganz unentbehrlichen Passus:

If not to answer, you might haply think etc.
bis *Definitively thus I answer you*

weglässt und damit den stehen gebliebenen vorhergehenden Versen:

I cannot tell if to depart in silence
Or bitterly to speak in your reproof,
Best fitteth my degree, or your condition

jede Beziehung und Erklärung entzieht. — Es ist schlechterdings undenkbar, dass der Dichter hier in Gloster's so fein berechnetem Raisonnement zuerst eine klaffende Lücke gelassen, die er dann später, nachdem er abermals bei seinem Chronisten sich Raths erholt, mit dessen Hülfe ergänzt haben sollte.

Zu Anfang des vierten Acts treten von der einen Seite die verwittwete Königin Elisabeth und die alte Herzogin von York auf, von der andern Seite Anna, Richard's nunmehrige Gemahlin, welche die junge Tochter des Clarence an der Hand hält. Natürlich begrüssen sich die Damen gegenseitig:

Duch. Who meets us here? — my niece Plantagenet,
Led in the hand of her kind aunt of Gloster? etc.

So in der Folio. In der Quarto nimmt aber in auffällig ungeschickter Weise die Herzogin von ihrer Schwiegertochter gar keine Notiz, sondern allein von ihrer noch unmündigen Enkelin. Der Anonymus liess nämlich nur den ersten Vers stehen, strich das Folgende, einschliesslich Anna's Worte:

A happy and a joyful day to you

und änderte die Replik der Elisabeth, welche nach dieser Streichung freilich nicht mehr passen wollte:

As much to you, kind sister! Whither away?

folgendermaassen um:

Sister, well met. Whither away so fast? [1])

Das leidige Versfüllsel *so fast* scheint sehr wenig dem gemessenen langsamen Gange der trauernden Damen zu entsprechen. — Nebenbei bemerkt, erfahren wir aus dem ersten der hier gestrichenen Verse zuerst die Thatsache, die Shakspere, nach seiner uns bekannten Art, dem Publicum gleich beim Auftreten der betreffenden

---

[1]) Der Anonymus hat zudem diese geistreiche Wendung theilweise sich selber entlehnt. A. II. Sc. 3 beginnt in der Folio:

Good morrow, neighbour: Whither away so fast?

In der Quarto wird daraus

Neighbour, well met: Whither away so fast?

Personen anzudeuten nicht unterlässt, dass Richard mittlerweile sich wirklich mit Anna vermählt hat.

Bisher fanden wir keine einzige Stelle, die wie ein späterer Zusatz von der Hand des Dichters aussah. Erst bei der Rede, mit welcher Elisabeth diese Scene schliesst, bei ihrer Apostrophe an den Tower, welche in der Quarto fehlt, läge die Möglichkeit wenigstens einer nachträglichen Einschaltung vor. Und doch musste der Dichter von vornherein, als er diese Scene niederschrieb, gefühlt haben, dass Elisabeth nicht so stumm weggehen dürfe von dem Thor des Gefängnisses ihrer Kinder, in das man ihr den Eingang verweigert hatte. Wohl aber mochte der Anonymus diese pathetischen, seinem prosaischen Geschmack vielleicht nicht zusagenden Verse streichen, in denen mit kühner aber ächt Shakspere'scher Personification der Tower als »rauhe Amme« und »mürrischer Spielgenosse der jungen Prinzen« angeredet wird. — Gleichen Anstoss nahm wahrscheinlich die zahme Aesthetik des Anonymus an zwei Versen aus Margarethe's Schilderung (A. IV. Sc. 4) des Höllenhundes Richard, die er auch gestrichen hat:

That reigns in galled eyes of weeping souls;
That excellent grand tyrant of the earth.

Vielleicht hätte er sie doch stehen lassen, wenn er sie nicht so gestellt, wie hier und in der Folio, gefunden hätte; sondern in der offenbar richtigen Umstellung, die Capell zuerst mit ihnen vornahm:

That excellent grand etc.
That reigns in etc.

Am weitesten sind die Auslassungen der Quarto gegangen in der nun folgenden Scene zwischen Richard und Elisabeth (A. IV. Sc. 4). Die unverhältnissmässig erscheinende Länge dieses Dialogs, wie er sich durch mehr als 200 Verse hinzieht, hat allerdings schon manche Kritiker befremdet, bis uns Oechelhäuser in seinem vortrefflichen Essay über Richard III. den Schlüssel des Räthsels darbot. Ist es aber denkbar, dass Shakspere diese auch in der Quarto immerhin lange Scene, ohne das Bedürfniss der Aufführung zu berücksichtigen, noch nachträglich um beiläufig 70 Verse ver-

längert haben sollte? Ist es nicht viel wahrscheinlicher, dass eine so beträchtliche Ausdehnung gleich in der ersten Entwickelung seines leitenden Gedankens gelegen hat, über dessen Verfolgung und Ausführung er dann vielleicht die theatralische Convenienz, die er nach der Bühnenprobe schon eher beachtet haben würde, ausser Acht liess? — Dass aber die Streichungen der Quarto hier nicht vom Dichter herrühren können, indem sie die Kette des Raisonnements gewaltsam zerreissen, ist leicht nachzuweisen. In der Quarto nimmt Richard die Anspielung der Elisabeth auf die Ermordung ihrer Kinder durch ihn:

My babes were destin'd to a fairer death,
If grace had bless'd thee with a fairer life

in auffälliger Weise ruhig hin und geht auf andre Dinge über. — In der Folio macht viel folgerechter Richard zuerst den schwachen Versuch, die ihm vorgehaltene Blutschuld von sich abzuwälzen:

You speak as if that I had slain my cousins,

worauf Elisabeth ihn mit deutlicheren Worten als den Anstifter der Unthat bezeichnet:

Cousins, indeed; and by their uncle cozen'd etc.

Das ihm anstössige Wortspiel mit *cousins* und *cozen'd* war wahrscheinlich für den Anonymus ein Grund, die ganze Rede der Elisabeth zu streichen.

Noch viel ungenirter hat der Anonymus im weiteren Verlauf der Scene aufgeräumt. Er lässt auf Elisabeth's Worte:

There is no other way;
Unless thou couldst put on some other shape,
And not be Richard that hath done all this

alsbald als Richard's Antwort die Worte folgen:

Infer fair England's peace by this alliance.

So plump verfährt aber Shakspere's Richard nicht. In den 55 Versen, welche der Anonymus hier strich, macht zunächst Richard als Motiv seiner Unthaten seine Liebe zu der Tochter der

Elisabeth geltend; und als diese Rechtfertigung bei der Königin natürlich nicht verfangen will, stellt er ihr als Ersatz des Verlornen die Königswürde und eheliches Glück für ihre Tochter, für sie selbst das Verbleiben der Krone in ihrer Familie, die Heimberufung ihrer Verwandten aus dem Exil in Aussicht. Dann fragt Elisabeth, scheinbar nachgebend, in welcher Weise sie denn ihre Tochter zu Richard's Gunsten stimmen könne, und darauf giebt Richard ihr erst den Bescheid:

Infer fair England's peace by this alliance,

den der Anonymus ungeschickt genug mit den oben citirten Worten der Elisabeth zusammengeflickt hat, obwohl dieselben weder eine Frage enthalten, noch auch eine Hindeutung auf Jemanden, dem Elisabeth »den Frieden England's vorstellen« solle. So steht das *Infer* denn in der Quarto ganz beziehungslos. Der Grund aber, weshalb er diesen Passus strich, lässt sich vielleicht errathen. Richard's Worte:

Say, that I did all this for love of her!

implicirten für den subtilen Geschmack unsers Aesthetikers eine undramatische Wiederholung der zu Anfang unsers Dramas der Anna gegenüber gespielten Heuchlerrolle Richard's und mussten deshalb sammt der ganzen folgenden Rede den Platz räumen.

Wenn wir sahen, wie willkürlich und ungeschickt der Anonymus den vollen Shakspere'schen Text des Richard III. in grösseren und kleinern Auslassungen zusammenstrich, so ist uns gewiss ein Zweifel gestattet, ob derselbe Mann auch wohl überall dem Wortlaut dessen, was er stehen liess, so weit respectirt habe, dass er nicht, sei es auf Grund seiner engherzigen Aesthetik, sei es im Drang der Verbesserungslust, der er einmal den Zügel hatte schiessen lassen, Shakspere's Phraseologie mit seiner eignen zu vertauschen in Versuchung gerathen sei. Und dieser Zweifel scheint uns in der That völlig gerechtfertigt zu werden durch eine weitere genauere und unparteiische Vergleichung der Varianten der Quarto und der Folio.

Wir sehen uns, indem wir nunmehr zu diesem Theil unserer Untersuchung übergehen, auch hier zunächst nach einem festen Anhaltspunkte um und glauben den am sichersten in einem Kriterium der Metrik zu finden.

Es ist bekannt, mit welcher genauen Regelmässigkeit Shakspere in der frühern Periode seiner dramatischen Wirksamkeit den Blankvers bildete, und wie die metrischen Licenzen, mit denen er dieses Versmaas mannigfacher und lebendiger zu machen suchte, erst einer späteren Epoche seiner dichterischen Kunst angehören. So dürfen wir denn von vornherein in Richard III. denselben Versbau erwarten, den wir in den drei Theilen des Henry VI. finden, um so eher, als im Sinne des Dichters diese vier Dramen ja nur Ein Ganzes ausmachen sollten. Wo wir also statt des streng gemessenen Verses der Folio einen unregelmässigen in der Quarto finden, dürfen wir diese Anomalie getrost auf Rechnung des Anonymus setzen, der, namentlich am Schluss der Scenen, so wie in den kurzen Wechselreden das metrische Princip der Shakspere'schen Jugendarbeiten so wenig wie überall dessen Stil respectirte. Bei den Beispielen, die wir auswählen, genügt in diesem Fall die einfache Gegenüberstellung zuerst dessen, was der Dichter schrieb (Folio), dann dessen, was der Anonymus daraus machte (Quarto).

(A. I. Sc. 3) *Are come from visiting his majesty*
Came from visiting his majesty.

(ibid.) *I cry thee mercy then: for I did think*
Then I cry thee mercy, for I had thought.

(A. I. Sc. 4) *Environ'd me and howled in mine ears*
Environ'd me about and howled in mine ears.

(ibid.) *What wouldst thou, fellow, and how com'st thou hither?*
In God's name, what are you, and how came you hither?

(ibid.) *Thou didst receive the sacrament to fight*
Thou didst receive the holy sacrament to fight.

(ibid.) *'Tis he that sends us to destroy you here*
'Tis he that sent us hither now to slaughter thee.

(A. II. Sc. 1) *Even in his garments and did give himself*
Even in his own garments and gave himself.

(ibid.) *God will revenge it. Come, lords, will you go?*
God will revenge it. But come, let's in.

(A. II. Sc. 2) *And pitied me, and kindly kiss'd my cheek*
And hugg'd me in his arm, and kindly kiss'd my cheek.

(ibid.) *It were lost sorrow to wail one that's lost*
It were lost labour to weep for one that's lost

(A. II. Sc. 3) *And the queen's sons and brothers, haught and proud.*
And the queen's sons and brothers, haughty and proud.

(A. II. Sc. 4) *That if his rule were true, he should be gracious.*
That if this were a true rule, he should be gracious.

(A. III. Sc. 1) *And look to have it yielded with all kindness*
And look to have it yielded with all willingness.

(A. III. Sc. 2) *What, shall we to the Tower? the day is spent*
But come, my Lord: shall we to the Tower?

(ibid.) *I am in your debt for your last exercise*
I am beholding to you for your last day's exercise.

(A. III. Sc. 4) *Cousin of Buckingham, a word with you*
Cousin Buckingham, a word with you.

(A. III. Sc. 5) *Tut, I can counterfeit the deep tragedian;*
Tut, fear not me, I can counterfeit the deep tragedian.

(ibid.) *I go: and towards three or four o'clock*
Look for the news that the Guildhall affords
About three or four o'clock look to hear
What news Guildhall affordeth; and so, my lord, farewell.

(A. III. Sc. 6) *The citizens are mum, say not a word*
The citizens are mum and speak not a word.

(A. III. Sc. 7) *Call them again, I am not made of stone*
Well, call them again, I am not made of stone.

(A. IV. Sc. 2) *Please you, but I had rather kill two enemies*
Ay, my lord, but I had rather kill two enemies.

(A. IV. Sc. 4) *And do intend to make her queen of England*
And mean to make her queen of England.

(A. IV. Sc. 4) *Well, as you guess?*
Well, sir, as you guess, as you guess?

(A. V. Sc. 3) *Sir William Brandon, you shall bear my standard*
Where is Sir William Brandon? He shall bear my standard.

(ibid.) *To desperate ventures and assur'd destruction*
To desperate adventures and assur'd destruction.

In allen diesen Beispielen wie in vielen andern, die wir übergehen, bietet die zuerst citirte Version der Folio den regelmässig gebildeten Blankvers, wie er überall in dem Shakspere'schen Drama der ersten Periode so constant erscheint, dass jede unmotivirte Abweichung davon alsbald den Verdacht einer Textcorruption erregen muss. Die dann folgende Version gehört der Quarto an, deren Urheber den normalen fünffüssigen Jambus bald durch Einschiebsel verlängert, bald durch Auslassungen verkürzt, bald durch Aenderungen ganz und gar unmetrisch gemacht hat. Oder sollten wir etwa umgekehrt annehmen, dass Shakspere selber im Widerspruche mit seinen sonst überall zu der Zeit beobachteten metrischen Grundsätzen für seinen Richard III. eine so beträchtliche Reihe unregelmässiger und unvollständiger Verse geschrieben, die dann ein beliebiger Corrector einer späteren Zeit, in welcher Shakspere selbst schon einer freieren Metrik huldigte, in den strenggebundenen Blankvers der Shakspere'schen Jugendepoche umgeschrieben habe?

Wir betrachteten bisher zwei unterscheidende Merkmale des Quartotextes: seine Lücken und seine Verse, die oft gar keine Verse sind oder wenigstens nicht dem metrischen System des jüngern Shakspere entsprechen, und wir gehen nunmehr über zu den sonstigen Varianten der Folio und der Quarto. Bei der verwirrenden Masse des hier vorliegenden Stoffes wird zur bessern Uebersicht eine Scheidung und Sichtung nothwendig sein, welche sich füglich nach Maassgabe der von den Cambr. Edd. theilweise selber aufgestellten Kategorieen vornehmen lässt. Freilich finden die Cambr.

Edd. in der Folio diese Abweichungen von dem ächten Text, während wir sie in der Quarto finden, aber ihre Charakteristik derselben kann uns doch bis zu einem gewissen Grade als Leitfaden dienen. *Sometimes the alterations seem merely arbitrary,* sagen sie, und wir stimmen in unserm Sinne diesem Urtheil völlig bei. In der That hat der Anonymus an sehr vielen Stellen ohne allen ersichtlichen Zweck geändert, indem er aus reiner Aenderungssucht ein Synonym für das andere setzt. So, um nur einige Beispiele aus dem ersten Act herauszugreifen, A. I. Sc. 2: *evils* für *crimes; slew* für *kill'd; soothing* für *smoothing; bosom* für *breast.* — A. I. Sc. 3: *betwixt* für *between; cause* für *mean*; *yea* für *ay; ere now* für *ere this; time* für *day; I'll not believe* für *I will not think; laid* für *cast; tell* für *say;* — A. I. Sc. 4: *kept in* für *stopt in; grim* für *sour: bear evidence* für *give evidence; certify* für *signify.* Ebenso willkürlich wie diese Aenderungen erscheinen die so sehr häufigen Vertauschungen des Artikels oder des einen Relativ- oder Demonstrativpronomens mit dem andern: wo die Folio *who* oder *that* hat, setzt die Quarto *which*; wo erstere *this* hat, setzt letztere *that* und umgekehrt. Desgleichen Vertauschungen von *As* und *Than* wie A. I. Sc. 2:

More miserable by the death of him
Than I am made by my young lord and thee!

wofür der Anonymus der Quarto setzt:

As miserable by the death of him
As I am made by my poor lord and thee,

wie der Anonymus auch sonst *As-as* für *More-than* setzt. Aehnlich A. II. Sc. 2: *Was never mother had so dear a loss,* wo die Quarto *a dearer loss* setzt. — Ebenso willkürlich wird der Numerus verändert: A. I. Sc. 1: *Brother, good day* in der Folio, *days* in der Quarto. — A. I. Sc. 2: *Stabb'd by the selfsame hand* in der Folio, *hands* in der Quarto. — Ibid. *Sham'd their aspects* in der Folio, wie Shakspere in solchem Fall, wo das Object sich auf ein pluralisches Subject bezieht, in der Regel den Plural hat, *aspect* in der Quarto. — Ibid. *smoothing word* in der Folio, *soothing words* in der

Quarto. — A. I. Sc. 3: *And with thy scorns* in der Folio, weil darunter wiederholte Hohnreden verstanden sind; *scorn* in der Quarto. — A. III. Sc. 4: *Who builds his hope* in der Folio, wo die Quarto *hopes* hat. — A. III. Sc. 7: *Argues your wisdom,* wie die Folio in Uebereinstimmung mit dem folgenden *and your love* liest, wo die Quarto *wisdoms* hat. — A. IV. Sc. 4: *Forbear to sleep the night, and fast the day,* wo die Quarto *nights* und *days* hat.

Alle diese Fälle, deren Aufzählung sich leicht um das Zehnfache vermehren liesse, sind mit geringfügigen Ausnahmen solche, die, absolut betrachtet, weder für eine vorwiegende Autorität der Folio, noch für eine solche der Quarto geltend gemacht werden können, da Shakspere sowohl die eine Lesart wie die andere hätte schreiben dürfen. Relativ betrachtet, drängt sich jedoch auch bei diesen rein willkürlichen Aenderungen wieder die Frage auf, zu welchem denkbaren Zwecke doch, um auf die Kategorieen der Cambr. Edd. zurückzukommen, ein Abschreiber (B_2) oder gar Shakspere selbst (A_2) solche zahllose nichtsbedeutende Aenderungen hätte vornehmen sollen an einem Texte, der durch jahr- und jahrzehntelange Aufführungen schon ein normales, feststehendes Ansehen für das Publicum gewonnen haben musste? Ist es da nicht weit eher denkbar, dass schon im Jahre 1597 ein Dichterling, der einer Abschrift des Shakspere'schen Dramas habhaft geworden war und dasselbe ohne Zuthun, ja ohne Namensnennung des Dichters zum ersten Mal veröffentlichen wollte, die gute Gelegenheit benutzt hat, seine eigne Kunst an dem fremden Werke ohne alle Kontrolle zu üben und darzuthun, um so Shakspere's Schauspiel, nach seiner Meinung in verbesserter Gestalt dem kauf- und leselustigen Publicum darzubieten? Letztere Annahme wird um so wahrscheinlicher, wenn wir nunmehr diejenigen Stellen mustern, in denen der Anonymus nicht bloss unwesentliche und gleichgültige Aenderungen sich herausnahm, wie die bisher von uns betrachteten, sondern wesentliche.

Solche vermeintliche Verbesserungen sind oft syntactischer Art und sollen Ungenauigkeiten und Licenzen, wie sie Shakspere in seiner Construction sich so oft verstattet, beseitigen. So Act I. Scene 1:

Belike, his majesty hath some intent
That you should be new-christen'd in the Tower,

wo die Quarto *shall* für *should* setzt. Und umgekehrt A. I. Sc. 2:

And by despairing shalt thou stand excus'd,

wo die Quarto, die Energie der Shakspere'schen directen Rede verkennend, *shouldst* für *shalt* setzt, in genauerer Bezugnahme auf das vorhergehende Wort Richard's:

By such despair I should accuse myself.

So auch A. II. Sc. 2:

If that our noble father were alive,

wo die Quarto *be* für *were* setzt, weil das Präsens vorangeht, ein unserm Dichter in Relativsätzen sehr geläufiger Moduswechsel. — Häufig setzt der Anonymus *shall,* wo Shakspere *will* setzte, z. B. A. II. Sc. 1:

Come, come, we fear the worst; all will be well —

will in der Folio, *shall* in der Quarto; und umgekehrt. — Desgleichen wird der eigenthümliche Shakspere'sche Gebrauch bestimmter Präpositionen zu Gunsten des gewöhnlichen Gebrauchs von dem Anonymus verwischt. So A. I. Sc. 3:

But thus his simple truth must be abus'd
With silken, sly, insinuating Jacks,

wo die Quarto *By* für *With* setzt; und bald darauf in derselben Scene:

By heaven, I will acquaint his majesty
Of those gross taunts,

wo die Quarto *With* für *Of* setzt.

Ibid.: *Or, if she be accus'd on true report.*

Das *on* der Folio »auf Grund wahrer Berichte«, sagt mehr als das matte *in* der Quarto »in wahrem Berichte.« — *By* für *with* sagt die Quarto auch A. II. Sc. 2:

I have bewept a worthy husband's death
And lived with looking on his images.

A. I. Sc. 4: *Because I will be guiltless from the meaning.*

Das *guiltless of the meaning* der Quarto scheint allerdings die natürlichere Construction, drückt aber nicht so prägnant wie die Lesart der Folio das Sichlosmachen, Sichfernhalten von einer Sache aus, mit der man nichts zu schaffen haben will. — So auch A. II. Sc. 1:

Madam, yourself is not exempt from this.

Der Anonymus setzte nach gewöhnlicherer Construction *are* für *is*, und in loserem Anschluss an *exempt* setzte er *in* für *from*. Eben vorher in derselben Scene hatte die Folio:

And more to peace my soul shall part to heaven

und die Quarto:

And now in peace my soul shall part from heaven.

Hier setzte der Anonymus das Flickwort *now* für *more*, weil er dessen Zusammenhang mit dem folgenden *to peace* nicht fasste: »zum bessern Frieden zum Himmel eingehen«. Da ihm aber zugleich das doppelte *to* lästig war, strich er es beide Male und verband willkürlich und gesucht *in peace from heaven* »in einem Frieden, der vom Himmel kommt.«

Ibid: *If I unwillingly or in my rage*
Have aught committed that is hardly borne
To any in this presence.

Shakspere verband wahrscheinlich in doppelter oder zweideutiger Construction, wie wir sie bei ihm so häufig antreffen, *To any* nicht bloss mit dem nächstvorhergehenden *that is hardly borne*, sondern auch mit dem entfernteren *If I have aught committed*, »wenn ich gegen Jemanden etwas begangen habe«. Der Anonymus aber, ein abgesagter Feind aller kühnen und unklaren Constructionen, tilgte jene erste Beziehung, indem er *By any* setzte.

Diese ängstliche Berücksichtigung planer Verständlichkeit, welche Alles wörtlich nimmt und genommen wissen will, hat überhaupt den Anonymus in zahlreichen Fällen seiner vermeintlichen Verbesserungen geleitet. So scheint gleich die erste Variante, die wir überhaupt in Richard III. finden, daher zu rühren:

A. I. Sc. 1: *He capers nimbly in a lady's chamber*
To the lascivious pleasing of a lute.

Einer Laute ein »üppiges Behagen« zuzuschreiben, schien dem Anonymus doch zu kühn. Er änderte deshalb *love* für *lute* und dachte bei *love* an die *lady*, von der in der vorhergehenden Zeile die Rede war.

Ibid.: *More pity, that the eagles should be mew'd,*
While kites and buzzards play at liberty.

Die Lesart der Quarto *prey* für *play* der Folio erscheint allerdings auf den ersten Anblick ebenso naheliegend wie plausibel und ist deshalb von allen späteren Editoren, auch von denen, die sonst die Lesarten der Folio für Verbesserungen von Shakspere's Hand halten und bevorzugen, adoptirt worden. Indess scheint der Dichter hier an den einfachen Gegensatz zwischen der Einsperrung, dem Eingesperrtsein der edleren Geschöpfe und dem freien Spielraum der gemeineren gedacht zu haben. — *eagle* für *eagles* änderte der Anonymus aber, indem er das Gleichniss auf Clarence allein und ausschliesslich bezog, was schwerlich in der Absicht des Dichters gelegen hat.

A. I. Sc. 2: *Set down, set down your honourable load.*
Auch das schien dem Anonymus zu kühn gesagt, und da der verstorbene König Heinrich allerdings ein »ehrenreicher Herr« gewesen, setzte er *lord* für *load,* in der gewöhnlichen Abkürzung *lo.,* aus der dann die spätern Quarto's *lord* machten.

Ibid.: *And I no friends to back my suit withal,*
But the plain devil and dissembling looks.

Dass Richard den Teufel und den heuchlerischen Schein zu den Freunden zählt, die seine Werbung um Anna unterstützen, schien dem Anonymus doch zu viel: er setzt deshalb das matte *nothing* für *no friends.* Zugleich scheint er *withal* »damit« entweder nicht verstanden [1]) oder für überflüssig gehalten zu haben. Er ändert *at all,* das er dann mit *nothing* verbindet.

---

[1]) Dass er *withal* im Shakspere'schen Sinne nicht verstanden, scheint aus einer andern Aenderung hervorzugehen. A. IV. Sc. 4 hat die Folio:
And bid her wipe her weeping eyes withal.
Die Quarto hat *dry* für *wipe,* und *therewith* für *withal.*

A. I. Sc. 3: *Against my children, brothers, and myself.*
Die Königin spricht von Gloster's Feindschaft gegen ihre Kinder erster Ehe, Dorset und Grey, gegen ihre Brüder und gegen sie selbst. Der Anonymus in der Besorgniss, dass man unter *my children* auch ihre Kinder zweiter Ehe, die jungen Prinzen, verstehen möchte, änderte *my kindred* dafür, was aber vor *brothers* ziemlich ungehörig steht.

Ibid.: *I do the wrong and first begin to brawl.*
Richard spricht von seinem constanten Verfahren. Der Anonymus denkt aber nur an Richard's Auftreten in dieser Scene und ändert deshalb *began.* Consequenter Weise hätte er freilich dann auch *did* für *do* setzen müssen.

A. I. Sc. 4: *Tut, I am strong-framed, he cannot prevail with me etc.*

Wenn der Anonymus der Quarto *strong in fraud* für *strong-framed* setzt, so liegt es nahe, den einzelnen Fall für sich allein betrachtet, an einen Schreib- oder Druckfehler zu denken. Wer jedoch die ganze corrigirende Thätigkeit des Anonymus in ihrem System und Zusammenhange betrachtet, der wird auch hier nicht zweifeln, dass der Anonymus nicht einzusehen vermochte, was der starke Körperbau dem Mörder gegen den Teufel helfen würde, und deshalb, indem er sich diesmal von dem *ductus literarum* leiten liess, *in fraud* für *framed* setzte. — Aehnlich mag es sich verhalten

A. II. Sc. 2: *Thine being but a moiety of my grief,*
wo der Anonymus die Beziehung des *thine* auf das Folgende *a moiety of my grief* entweder nicht verstand oder zu kühn fand, und deshalb *Then* für *Thine* setzte. [1]) — Die Neigung des Anonymus für ein unverstandenes Wort ein ähnlich lautendes zu setzen, hat ihn denn bisweilen zu ganz sinnlosen Aenderungen veranlasst, so

---

[1]) Mit Participialconstructionen wird der Anonymus auch sonst nicht immer fertig. So ändert er A. IV. Sc. 4:

As one being best acquainted with her humour

auf Kosten des Metrums so um:

As one that are best acquainted with her humour.

A. II. Sc. 4: *Insulting tyranny begins to jet*
Upon the innocent and aweless throne.

Für *aweless,* das hier nicht in dem gewöhnlichen Sinne — *wanting reverence*, sondern in dem ungewöhnlichen — *wanting the power of causing reverence* steht, setzt der Anonymus auf's Gerathewohl das sinnlose *lawless.*

A. III. Sc. 1: *Death makes no conquest of his conqueror.*

Der Tod besiegt den Julius Cäsar nicht, der vielmehr den Tod besiegt hat, indem er noch lebt, wenigstens in seinem Ruhme. Der Anonymus fasste diese feinere Beziehung so wenig, dass er *this conqueror* setzt.

A. III. Sc. 7: *He is not lolling on a lewd love-bed.*

Der wollüstige Eduard wird hier charakterisirt, wie er auf einem Bette lottert und schnöder Liebe pflegt. Der Anonymus macht aus *lewd love-bed* ein *lewd day-bed* und damit den Wollüstling zu einem blossen Faullenzer.

Ibid.: *Seduc'd the pitch and height of his degree*
To base declension and loath'd bigamy.

Der Sinn ist, dass König Eduard, indem er sich durch die obscure Wittwe Grey zur Eingehung einer Ehe verführen liess, von der Höhe seines königlichen Ranges herabsank. Statt dieses »königlichen Ranges« bringt der Anonymus hier ganz ungehörig »die Gedanken des Königs« herein, als ob die bisher so erhaben gewesen wären, und setzt *all his thoughts* für *his degree,* weil er Letzteres wahrscheinlich nicht recht verstanden hat.

A. IV. Sc. 2: *Inquire me out some mean poor gentleman.*

Das zweite Epitheton dient zur Erklärung des ersten. Ein Edelmann, den seine Armuth um alles Ansehen gebracht hat, wird um so eher geneigt sein, Clarence's Tochter zu heirathen und dieselbe durch solche Missheirath unschädlich für Richard's Pläne zu machen. Der Anonymus, indem er *mean-born gentleman* setzte, verkannte die *contradictio in adjecto.* Aber die niedrige Geburt einmal angenommen, konnte trotz derselben ein Edelmann es sehr

wohl zu Ansehn und Reichthum bringen und war dann ein für Richard's Zwecke wenig passendes Werkzeug. [1])

A. IV. Sc. 4: *And the beholders of this frantic play.*

Das Schauspiel war ein solches, das die Zuschauer wohl wahnsinnig machen konnte. Der Anonymus beachtete die Shakspere'sche Licenz nicht, die Adjectiva auch in causativem Sinne zu gebrauchen, und setzte deshalb das viel mattere *tragic play,* vielleicht auch um anzudeuten, in welchem speciellen Sinne Shakspere hier das mehrdeutige *play* gebraucht hat.

Ibid.: *Q. Eliz. Where is the gentle Rivers, Vaughan, Grey?*
Duch. Where is kind Hastings?

Jede der beiden königlichen Frauen wirft indirect Richard die Ermordung der ihr Nahegestandenen vor. Das abgekürzte Verfahren des Anonymus theilt dafür allein der Elisabeth den Vers zu:

Where is kind Hastings, Rivers, Vaughan, Grey?

ohne zu erwägen, dass Elisabeth schwerlich den Hastings, von jeher den geschwornen Feind ihrer Partei, als *kind* bezeichnen würde, was der Herzogin in Bezug auf den treuen Anhänger der Yorks und den Freund ihres verstorbenen Sohnes eher zukam.

Ibid.: *Which now, two tender bedfellows for dust.*

Die von Richard ermordeten jungen Prinzen sind nun, als Staub zum Staube bestattet, gleichsam Bettgenossen des Staubes geworden. Da sie aber todt sind und ein Raub der Würmer, wie es im nächsten Verse heisst, so können sie nicht wohl Spielkameraden des Staubes sein, wozu die Lesart der Quarto *play-fellows for dust* sie macht. Der Anonymus dachte vielleicht an die von ihm gestrichenen Schlussverse von A. IV. Sc. 1, in denen es heisst: *old sullen play-fellow for tender princes.* Aber damals waren die Prinzen noch am Leben.

---

[1]) Von einem andern Werkzeug, Tyrrel, sagt Richard, nachdem der Page ihm dessen Namen genannt hat:

I partly know the man

und macht damit die Bereitwilligkeit erklärlich, mit der er alsbald auf den Vorschlag des Pagen eingeht. Der Anonymus aber streicht diese Worte und reisst damit ein Glied aus der Kette dieses Shakspere'schen Raisonnements.

Zu der bisher betrachteten Kategorie unberufener Verbesserungen gehören auch einige Beispiele, wie der Anonymus in seiner Neigung, Alles wörtlich zu fassen, einige uneigentlich, aber absichtlich vom Dichter gebrauchte Verwandtschaftsbezeichnungen corrigirt:

A. II. Sc. 1: *Madam, yourself is not exempt from this, —*
Nor you, son Dorset.

Dorset, den der König hier eindringlich und väterlich als Sohn anredet, war aber bekanntlich nur des Königs Stiefsohn. So ändert denn der Anonymus *Nor your son Dorset.* So bleibt von Allen, zwischen denen der König Frieden stiftet, Dorset der Einzige, der nicht direct angeredet wird.

A. II. Sc. 2: *Sister, have comfort, all of us have cause*
To wail the dimming of our shining star:
But none can help our harms by wailing them.

Als Schwester redet hier Richard zum ersten Mal nach dem Tode ihres Gemahls seine Schwägerin Elisabeth an, um ihr unter solcher Maske heuchlerischer Freundlichkeit Zutrauen zu seiner angeblichen Sinnesänderung einzuflössen. Der Anonymus verkannte diesen feinen Zug und setzte das conventionelle *Madam* für das hier so bedeutsame *Sister.* — In der zweitfolgenden Zeile sollte dann noch einer Shakspere'schen Constructionslicenz abgeholfen werden. Zu *none* ist im Sinne des Dichters aus dem vorhergehenden *all of us* noch *of us* zu suppliren, so dass *none of us* dem *all of us* gegenübergestellt ist. Der Anonymus aber fasste *none* als für sich allein dastehend und setzte demnach, indem er den engeren Zusammenhang zerstörte, *their harms* für *our harms.* Auch erschien ihm *cure* deutlicher als das weniger deutliche, aber vom Dichter vorgezogene *help.* — Zum Schluss dieser Scene corrigirt der Anonymus den Dichter noch einmal:

Madam, and you, my sister, will you go,

indem er *my mother* für *my ,sister* setzt, also respectwidrig die Mutter zuletzt anreden lässt. — Eine ebenso überflüssige Titulaturveränderung nimmt der Anonymus einige Zeilen weiter vor:

To part the queen's proud kindred from the prince,

wo die Quarto *king* für *prince* setzt. Als »Prinz« wird aber der Sohn Eduard's noch lange nachher allgemein bezeichnet, insofern er noch nicht gekrönt und proclamirt ist; und Buckingham am Wenigsten würde ihm hier schon den Königstitel geben.

Nicht gering ist ferner die Zahl der Umstellungen und Wortversetzungen, welche den Text der Quarto von dem der Folio unterscheiden. Dieselben sind entweder rein willkürlich gemacht, oder sie sollen eine dem Geschmacke des Anonymus nicht einleuchtende Shakspere'sche Inversion beseitigen, oder endlich beruhn sie auf missverstandener Auffassung des Sinnes. Wir können auch von diesen drei Kategorieen nur einzelne Proben hervorheben:

A. I. Sc. 3: *To be so baited, scorn'd and stromed at.*

Indem der Anonymus, vielleicht um den Gleichklang von *scorn'd* und *stormed* zu vermeiden, dafür theils änderte, theils umstellte:

To be thus taunted, scorn'd and baited at

übersah er, dass das *at* sich wohl nur auf das intransitive Verbum *to storm* beziehen sollte, nicht aber auf die transitiven Verba *to bait* und *to scorn*.

A. I. Sc. 4: *So full of fearful dreams, of ugly sights.*

So die Folio, in richtiger Wortstellung, denn die »hässlichen Gesichte« erschienen dem Clarence ja erst in seinen »schrecklichen Träumen«. Die Quarto aber stellt ungehöriger Weise um:

So full of ugly sights, of ghastly dreams.

Die Variante *ghastly* für *fearful* entspringt einer Tendenz des Anonymus, auf die wir noch zurückkommen werden, nämlich das Shakspere'sche Wort, wenn es ihm nicht stark genug scheint, durch ein stärkeres zu überbieten. — Die *ugly sights*, die hier erwähnt werden, bringt der Anonymus durch Umstellung bald nachher nochmals an:

What ugly sights of death within mine eyes!

Shakspere hatte passender diesmal *ugly* auf *death* bezogen:

What sights of ugly death etc.

A. I. Sc. 4: *That thus I have resign'd to you my charge.*

To you, das des Nachdrucks wegen voransteht, stellt der Anonymus nach: *my charge to you.*

A. I. Sc. 3: *Thou slander of thy heavy mother's womb*
nennt Margarethe den Richard und sagt damit, seine Mutter habe diese Schmach ihres Schoosses schwer empfunden. Der Anonymus, der diesen Sinn von *heavy* nicht erfasste, setzte das Adjectiv vor *womb*, wo es im Sinne von »schwanger« ziemlich überflüssig steht.

A. IV. Sc. 4: *Without her follows to myself and thee,*
Herself, the land and many a Christian soul
Death, desolation, ruin and decay.

So zählt Richard in richtiger Reihenfolge das Unheil auf, das Allen droht, wenn sein Ehebund mit der Tochter der Elisabeth vereitelt wird. Erst denkt er an sich, dann an die Königin, auf die er einwirken will, dann an deren Tochter, zuletzt an das Land und dessen Bewohner. Der Anonymus lässt aber Richard erst an das Land denken, das in dieser verballhornisirenden Umstellung ganz von seinen, dazu gehörenden Bewohnern losgerissen wird:

Without her follows to this land and me,
To thee, herself, and many a Christian soul
Sad desolation, ruin and decay.

Dabei muss das müssige Epitheton *sad* an die Stelle des ganz unentbehrlichen *death* treten. Den genannten Personen droht der Tod, dem Lande und dessen Bewohnern Verwüstung, Ruin und Verfall.

Bei der Unmasse von Verbesserungen, welche der Anonymus dem Texte unseres Dichters angedeihen liess, kann es auffallen, dass er die Reime unberührt gelassen hat. Freilich spielen dieselben in Richard III. keine grosse Rolle; sie erscheinen in der Regel nur zum Abschlusse einzelner Scenen und bloss ausnahmsweise an andern Stellen. An einer solchen hat jedoch der Anonymus einmal den vom Dichter zur Bezeichnung eines lyrischen Pathos gesetzten Reim zerstört:

A. I. Sc. 4: *And, for unfelt imaginations*
They often feel a world of restless cares,
So that between their titles, and low name,
There's nothing differs but the outward fame.

Brakenbury stellt in diesem betrachtenden Monologe die hohen Ehrennamen und Ehrenrechte *(titles)* der Fürsten dem bescheidenen Namen eines geringen Mannes *(low name)* gegenüber und findet den ganzen Unterschied zwischen Beiden darin, dass von den ersteren überall gesprochen wird *(outward fame)*. Weil aber die *titles* in ihrer Menge im Plural stehen, meint der Anonymus, müsse auch der bescheidene Name des Einzelnen den Plural annehmen, und ändert deshalb *names*. — Den Plural, den er hier ungehörig und zum Schaden des Reimes hereinbringt, beseitigt er ebenso ungehörig zwei Zeilen vorher, wo er *imagination* für *imaginations* setzt. Der Dichter stellt hier den Gegensatz auf zwischen den nur eingebildeten, nicht wirklich empfundenen oder genossenen Vorzügen eines fürstlichen Ranges und einer Fülle nimmer ruhender Sorgen. Es sind also beiderseits Collectivbegriffe, die als solche den Plural erfordern.

Schon oben sahen wir gelegentlich, dass der Anonymus auch da geändert hat, wo ihm das Shakspere'sche Wort nicht prägnant und energisch genug erschien. Wir wollen nun von dieser Art von Emendationen einige Beispiele geben und daneben auch Proben umgekehrter Art, d. h. wo der Shakspere'sche Ausdruck für den zahmen Geschmack des Anonymus zu stark oder zu absonderlich klingen mochte.

A. I. Sc. 1: *Unless to see my shadow in the sun.*

Das blosse »Sehen« des Schattens genügte dem Anonymus nicht; er machte ein »Spähen« daraus: *to spy* für *to see,* obwohl es eben keiner Späheraugen bedarf, um den eignen Schatten in der Sonne zu entdecken.

A. I. Sc. 2: *So I might live one hour in your sweet bosom.*

Der Anonymus mochte finden, dass es sich an einem süssen Busen besser »ruhen« als »leben« lasse, und änderte deshalb *rest* für *live.* Er übersah dabei, dass *live* in einer Antithese zu *death* des vorigen Verses stand:

To undertake the death of all the world.

Ibid.: *And if thy poor devoted servant may*
But beg one favour at thy gracious hand;

servant war dem Anonymus nicht bestimmt genug; er machte *suppliant* daraus und anticipirte damit tautologisch den Inhalt des folgenden Verses.

A. I. Sc. 4: *What was your dream, my lord? I pray you tell me.*

Brakenbury's Bitte, dass Clarence ihm seinen Traum erzählen möge, schien dem Anonymus nicht dringlich genug. Er setzte deshalb:

What was your dream? I long to hear you tell me.

So, mit Weglassung der respectvollen Anrede *my lord* und des respectvollen *I pray you,* durfte etwa ein Höhergestellter oder Gleichgestellter zu Clarence reden, nicht aber der untergebene und ergebene Brakenbury.

A. II. Sc. 2: *Or, like obedient subjects, follow him*
To his new kingdom of ne'er-changing night.

Die Variante der Quarto *of perpetual rest* ist nicht nur trivialer als die Lesart der Folio, sondern passt auch wenig in den Context, in den Sinn der Königin, die hier in ihrer Trostlosigkeit und Verzweiflung keine tröstlichen Bilder sucht, sondern eher abschreckende und melancholische, wie das Bild von einem Schattenreich, das hier unserm Dichter offenbar vorgeschwebt hat.

A. II. Sc. 4: *Or let me die, to look on earth no more.*

Indem der Anonymus *death* für *earth* setzte, hat er durch die Zusammenstellung von *die* und *death* der Stelle eine prägnante Pointe gegeben, die ganz Shakspere'sch aussieht und deshalb unbeanstandet in die späteren Ausgaben übergegangen ist. Fassen wir jedoch diesen Passus im Zusammenhange mit der ganzen Rede der Herzogin auf, so erkennen wir, dass die scheinbar mattere Lesart *earth* doch die richtigere sein möchte. Das Land, die Erde ist durch alle Greuel der Verwüstung, die darüber so manches Jahr lang vor den Augen der Herzogin hingegangen sind, ihr so verleidet, dass sie sterben möchte, um endlich von diesem Anblick befreit zu werden.

A. III. Sc. 1: *Prince. Richard of York! how fares our noble brother?*
York. Well, my dear lord; so must I call you now.

Die Anrede des Prinzen an seinen jüngern Bruder, den er zum ersten Mal seit dem Tode des königlichen Vaters hier wiedersieht,

ist in ihrer Förmlichkeit scherzhaft gemeint. Der jüngere Prinz geht ebenso scherzhaft darauf ein, indem er seinen Bruder zwar als seinen Herrn anredet, aber doch das vertrauliche *dear* hinzufügt. Der Anonymus verwischt sowohl die Nüance des Förmlichen in dem ersten Verse, wie die der Herzlichkeit in dem zweiten, wenn er *our loving brother* und *my dread lord* ändert.

A. III. Sc. 2: *And at the other is my good friend Catesby.*

Wenn Hastings hier den Catesby als seinen guten Freund bezeichnet, so folgt der Dichter darin ganz seinem Chronisten an der entsprechenden Stelle. Es heisst da bei Holinshed: *My lord (quoth the Lord Hastings) on my life never doubt you: for while one man is there which is never thence, never can there be any thing once moved that should sound amiss towards me, but it should be in my ears ere it were well out of their mouths. This meant he by Catesby which was of his near secret council and whom he very familiarly used, and in his most weighty matters put no man in so special trust &c.* — Der Anonymus aber, der den Chronisten nicht gelesen zu haben scheint, hielt das *my good friend* im Munde eines hohen Herrn für eine zu weitgehende Herablassung und setzte das nichtssagende *my servant Catesby* dafür.

A. V. Sc. 3: *Make us thy ministers of chastisement,*
That we may praise thee in thy victory.

Schon im Eingange seines Gebets hat Richmond sich als den Feldherrn Gottes bezeichnet; und wie die eventuelle Niederlage des Feindes als ein göttliches Strafgericht aufgefasst wird, so ist auch der eventuelle Sieg Richmond's ein Sieg Gottes. Der Anonymus verstand das so wenig, dass er *the victory* für *thy victory* setzte.

Ibid.: *Let us be laid within thy bosom, Richard,*
And weigh thee down to ruin, shame and death.

Die Lesart *laid* mochte dem Anonymus, wie später dem Herausgeber Theobald als *a poor feeble reading* erscheinen, und er setzte deshalb an deren Stelle das ähnlich klingende *lead*, das, als viel prägnanter, denn auch seinen Platz in den meisten späteren Ausgaben behauptet hat. Es fragt sich nur, ob Shakspere den Tropus

lead so unvermittelt hier gebraucht und den im Uebrigen aller Metaphern baaren Reden der Geistererscheinungen eingefügt haben würde. So erscheint das *Let us be laid &c.* in Verbindung mit dem folgenden Verse als eine Variation des vorher schon dreimal wiederholten:

Let me sit heavy on thy soul to-morrow.

Eine passende Parallelstelle bietet auch Shakspere's Richard II., wo es A. I. Sc. 2 heisst:

Be Mowbray's sins so heavy in his bosom,
That they may break his foaming courser's back.

Dem Anonymus wurde seine Emendation *lead* wahrscheinlich durch den kurz vorhergehenden Vers Richmond's suppeditirt:

Lest leaden slumber peise me down to-morrow.

Einer noch allgemeineren Zustimmung, als die zuletzt besprochene Lesart der Quarto hat sich eine andere Aenderung des Anonymus von Seiten der spätern Herausgeber zu erfreuen gehabt, welche, als für sich allein stehend und keiner der aufgestellten Kategorieen angehörig, hier erwähnt werden mag. Nach den Worten des Königs Eduard (A. II. Sc. 1):

There wanteth now our brother Gloster here
To make the blessed period of this peace,

tritt Richard in Begleitung seines Vertrauten Ratcliffe auf, und Buckingham sagt:

And in good time,
Here comes Sir Richard Ratcliffe an the duke.

Es folgt sodann die Bühnenweisung: *Enter Ratcliffe and Gloster.* — So ist das Arrangement der Folio und so wird also auch das der Aufführung gewesen sein wie der Dichter es vorschrieb. Da aber im Verlauf der Scene Ratcliffe, als eine untergeordnete Persönlichkeit, in diesem fürstlichen Kreise weder das Wort nimmt, noch angeredet wird, so hielt der Anonymus es für angemessen, ihn ganz zu streichen, Gloster allein auftreten zu lassen und Buckingham's Rede demnach so zu ändern:

And, in good time, here comes the noble duke.

Er übersah dabei einen wesentlichen Zug in Shakspere's Dramatik, dass nämlich zur Orientirung des Publicums auf die Stellung der in die Handlung miteingreifenden Personen möglichst frühzeitig hingedeutet werde. Deshalb führt der Dichter schon hier uns den getreuen Helfershelfer Gloster's persönlich und mit geflissentlicher Namensnennung vor, damit wir bei seinem nächstfolgenden Auftreten (A. III. Sc. 2) wissen, wer denn der Mann ist, der auf Gloster's Befehl die Hinrichtung der Verwandten der Königin Elisabeth zu beaufsichtigen hat. Es drängt sich uns auch hier wieder die so oft schon erörterte Frage auf: Ist es wahrscheinlicher, dass Shakspere bereits bei der Anlage und Abfassung seines Dramas den Ratcliffe in Gloster's Begleitung auftreten liess, in scenischer Berechnung und Berücksichtigung der Rolle, die er später zu spielen hatte, oder dass der namenlose Abschreiber, B_2, wie ihn die Cambr. Edd. annehmen, dem solch ein Shakspere'scher Calcül doch kaum zuzutrauen wäre, hier nachträglich eine stumme und unbeachtete Person in den Text hineingebracht?

Von den Aenderungen, welche die Folio von der Quarto unterscheiden, sagen die Cambr. Edd., nachdem sie die »rein willkürlichen« charakterisirt haben: *but more frequently they appear to have been made in order to avoid the recurrence of the same word, even where the recurrence adds to the force of the passage.* Von unserm Standpunkte aus können wir auch dieser Wahrnehmung nur beistimmen, insofern allerdings der Quartotext viele Fälle von Wiederholungen desselben Wortes aufweist, die in der Folio vermieden sind. Es fragt sich aber, ob in den betreffenden Fällen ein nachweislich Shakspere'scher Redegebrauch vorliegt oder vielmehr die Tendenz des Anonymus, durch Wiederholung desselben Wortes irgend einem beliebigen Passus einen unmotivirten Nachdruck zu verleihen? Umgekehrt sind auch die Fälle nicht selten, wo der Anonymus eine vom Dichter selbst durch Wiederkehr desselben Wortes beabsichtigte Potenzirung durch die Vertauschung des einen Wortes mit einem andern verwischt hat. — Einige Beispiele mögen beiderlei Verfahren erläutern.

A. I. Sc. 1: *Vouchsafe, divine perfection of a woman,*
Of these supposed crimes, to give me leave,
By circumstance but to acquit myself.

Anne. *Vouchsafe, diffus'd infection of a man*
Of these known evils but to give me leave,
By circumstance to curse thy cursed self.

Man sieht, wie sich in dieser Rede und Gegenrede Alles entspricht, theilweise in wörtlicher Wiederholung, theilweise im Wortklange *(divine perfection — diffus'd infection)*, theilweise endlich im bewussten Gegensatz, wo also eine Wortwiederholung oder ein Wortanklang unstatthaft sein würde. So wird dem, was Gloster als *supposed crimes* d. h. ihm fälschlich zugeschriebne Verbrechen bezeichnet, Anna's Bezeichnung *known evils* d. h. anerkannte Uebel, entgegengestellt. Indem nun der Anonymus *supposed evils* setzte, um die Rede der Gegenrede noch näher anzupassen, übersah er, dass nur das bestimmte Wort *crimes* hier die deutliche Beziehung auf Gloster, als den Thäter dieser »Verbrechen« enthält und daher nicht mit dem beziehungslosen *supposed evils* vertauscht werden darf. — Andrerseits zerstörte der Anonymus den echt Shakspere'schen Gleichklang der entsprechenden Versanfänge: *Vouchsafe — Of these — By circumstance,* indem er der genaueren Construction zu lieb *For these known evils* setzte. Shakspere construirte freier, etwa so: *vouchsafe to give me leave, of these known evils, to curse thyself.*

Ibid.: *The better for the King of Heaven that hath him.*

»Um so besser ist es für den König des Himmels, der ihn jetzt besitzt«, erwidert Gloster in frivolem Spotte auf das Lob, welches Anna dem todten König Heinrich zollt. Der Anonymus aber, indem er *The fitter* setzt, anticipirt und schwächt zugleich durch diese Tautologie einen Gedanken, den Gloster erst in der nächsten Rede äussert:

For he was fitter for that place than earth.

A. I. Sc. 3: Buckingham versucht zweimal den Redestrom Margarethen's und ihrer Verwünschungen zu unterbrechen. Das erste Mal ruft er ihr zu:

Peace, peace, for shame, if not for charity

und das zweite Mal

Have done, have done.

Der Anonymus, indem er gleich das erste Mal *Have done* setzte und dann das zweite Mal das doppelte *have done* vereinfachte, verkannte die Steigerung von dem milderen *Peace, peace* zu dem stärkeren *Have done, have done.* — Eine ähnliche Steigerung verwischt der Anonymus in einer nächstfolgenden Rede der Margarethe, wo sie den Buckingham vor Gloster warnt:

O Buckingham, take heed of yonder dog

und einige Zeilen weiter:

Have not to do with him; beware of him.

Das Eindringliche dieser Warnung wird durch den Wechsel des Ausdrucks besser verstärkt als durch die Wiederholung, wie in der Quarto, wo *beware* schon für *take heed* gesetzt ist.

A. I. Sc. 4: *Methought that Gloster stumbled; and, in falling,*
Struck me, that thought to stay him, over-board.

Die Steigerung von dem blossen Straucheln zu dem Fallen ist in der Quarto verwischt durch die müssige Wiederholung des vorhergehenden Wortes in *in stumbling.* — In derselben Scene erwidert Clarence auf die Frage des ersten Mörders, was ihn denn veranlasst habe, den jungen Prinzen Eduard in der Schlacht von Tewkesbury umzubringen:

My brother's love, the devil, and my rage.

Daran schliesst sich dann die Replik des Mörders:

Thy brother's love, our duty, and thy faults
Provoke us hither now to slaughter thee.

Der Anonymus beseitigt das gewichtige Motiv *our duty*, das nämlich die Mörder nur ihre Unterthanenpflicht erfüllten, indem sie den Befehl ihres Königs vollziehn, und wiederholt dafür, wahrscheinlich um im Sinne der Cambr. Edd. »den Eindruck des Passus zu verstärken«, aus dem Vorhergehenden noch einmal *the devil.* Die Mörder werden aber schwerlich dem Clarence gegenüber an dieser

Stelle zur Rechtfertigung ihrer Unthat sich auf den Teufel berufen wollen.

A. II. Sc. 1: *Whenever Buckingham doth turn his hate*
Upon your grace, but with all duteous love
Doth cherish you and yours, God punish me etc.

Auch in diesen Worten Buckingham's an die Königin liegt eine Steigerung vor: er will die Königin nicht nur nicht hassen, sondern sogar sie sammt allen Ihrigen hegen und pflegen. Diese Steigerung und zugleich die hier nicht unwesentliche Respectsbezeugung der Anrede geht aber verloren, wenn man mit der Quarto *On you and yours* für *Upon your grace* liest.

A. II. Sc. 4: *How, my young York? I prithee let me hear it* fragt die Herzogin ihren Enkel, und er erwidert:

Marry, the say, my uncle grew so fast,
That he could gnaw a crust at two hours old;
'Twas full two years ere I could get a tooth.
Grandam, this would have been a biting jest.

Indem der Anonymus *my pretty York* im ersten Verse und *a pretty jest* im letzten setzte, schädigte er im erstern Falle blos das Metrum, im letztern aber die Pointe des Wortwitzes mit *biting,* das sich zugleich auf das frühzeitige Beissen Gloster's und auf das Beissende dieses Spasses bezog. Ob auch hier die Wiederkehr des nichtssagenden Wortes *pretty* »den Eindruck des Passus verstärkt«, scheint doch sehr fraglich. — In der vorhergehenden Scene verwischt umgekehrt der Anonymus eine Wortbetonung Shakspere's:

When great leaves fall, then winter is at hand

indem er *the* für *then* setzt, den sehr überflüssigen bestimmten Artikel für das im Gegensatz zu *when* stehende *then.*

Das hier beseitigte *then* fügt der Anonymus in der folgenden Scene (A. II. Sc. 4) wieder einer Frage der Herzogin bei: *What is thy news?* in der Folio, *news then?* in der Quarto. — Derselbe Bote, an den diese Frage gerichtet wird, erwidert dann weiterhin auf eine Frage des Erzbischofs:

Why, or for what the nobles were committed
Is all unknown to me, my gracious lord.

Für *the nobles* setzt der Anonymus *these nobles*, wie er überhaupt vielfach, zur Verstärkung des Nachdrucks, da Demonstrativpronomina anwendet, wo Shakspere sich mit dem einfachen Artikel begnügt hat. Für *my gracious lord* setzt er ferner *my gracious lady*, obwohl in der Quarto wie in der Folio der Erzbischof die Frage an den Boten richtet, und nicht die Königin, die erst nachher das Wort nimmt mit dem Klageruf:

Ah me, I see the ruin of my house.

Auch hier hat der Anonymus theils willkürlich, theils unverständig geändert:

Ah me, I see the downfall of our house.

Da der Bote nur die Verhaftung der Verwandten der Königin gemeldet hatte, so konnte Elisabeth füglich nur von dem Sturz ihres Hauses, nicht etwa des Hauses York, das noch nicht direct bedroht war, reden.

Endlich noch ein Fall, wo der Anonymus ein Shakspere'sches substantivisches Compositum nicht verstand:

A. IV. Sc. 3: *Come to me, Tyrrel, soon at after-supper.*
Der Anonymus setzte dafür: *soon and after supper.*

Unsere bisherigen Untersuchungen mussten, zu besserer Begründung unserer Hypothese von der Entstehung des Quartotextes und von der überwiegenden Autorität des Foliotextes, sich ausschliesslich mit den Mängeln des ersteren und mit den Vorzügen des letzteren befassen. Die Unparteilichkeit wie die Vollständigkeit unserer vergleichenden Kritik verlangt aber, dass wir auch im Quartotext etwaigen Spuren der ursprünglichen Shakspere'schen Dichtung nachforschen, die möglicherweise durch Nachlässigkeit im Foliotext sich verwischt oder verloren hätten. Müsste es doch von vornherein wunderbar erscheinen, bei der notorischen Fahrlässigkeit, mit welcher die Gesammtausgabe der Shakspere'schen Dramen besorgt wurde,

wenn ein Drama, wie Richard III., ungefähr dreissig Jahre nach seiner Abfassung aus der Theaterhandschrift ganz intact in den Druck der Folio übergegangen wäre. Und ebenso wunderbar wäre es, wenn unser Anonymus, dem eine Abschrift des Dramas verhältnissmässig bald nach dessen erster Aufführung vorgelegen, bei aller maasslosen Willkürlichkeit seiner Aenderungen nicht gelegentlich ein Wort oder eine Stelle des ursprünglichen Textes besser und vollständiger bewahrt und wiedergegeben haben sollte, als der so viele Jahre später, vielleicht nach der Abschrift einer Abschrift hergestellte Druck der Folio es in einzelnen Fällen gethan. In der That bietet uns schon die erste Scene einige Beispiele, wo das Aechte in der Quarto, das aus Lesefehlern und Auslassungen herrührende Unächte in der Folio zu suchen ist.

My lady Grey, his wife, Clarence, 'tis she
That tempers him to this extremity.

So hatte der Anonymus ganz richtig in seiner Handschrift gelesen und in der Quarto wiedergegeben. Aber schon die zweite Quarto hatte das gewöhnlichere *tempts* für das in dem Sinne »modeln, bearbeiten« weniger häufige *tempers* gesetzt. So blieb *tempts* (oder *temps)* in allen folgenden Quartos und ging auch in die Folio über mit der nöthiggewordenen Versergänzung *harsh extremity*. Letztere metrische Correctur lässt vermuthen, dass die Schauspieler auch bei der Aufführung das ächte Shakspere'sche Wort verloren hatten und den unvollständigen Vers so auf eigne Hand ergänzten.

Ibid.: *Heard you not, what an humble suppliant*
Lord Hastings was to her for his delivery.

Da die Bezugnahme auf die Geliebte des Königs, die Mistress Shore hier kaum zu entbehren ist, so scheint diese Lesart der Quarto authentischer, als die Emendation der zweiten Folioausgabe:

Lord Hastings was for his delivery

statt des *Lord Hastings was for her delivery* der ersten Folio.

Ibid.: *Now, by Saint Paul, that news is bad indeed.*

Da Gloster auch sonst überall bei St. Paul schwört, so ist auch hier die Lesart der Quarto gewiss die richtige, und die der Folio,

Now, by St. John, etc., aus Versehen in den Text gerathen, sei es schon aus Shakspere's Hand oder aus der eines Copisten.

A. I. Sc. 2: *Than I can wish to adders, spiders, toads,*
Or any creeping venom'd thing that lives.

So liest die Quarto mit besserer Coordinirung der Namen von giftigen kriechenden Thieren. Die Lesart der Folio *to wolves, to spiders, toads etc.,* scheint ihre natürlichste Erklärung darin zu finden, dass Shakspere zuerst bei Gloster an ein Gleichniss mit dem Wolfe gedacht hat. Als er dann den begonnenen Satz anders formulirte fügte er vielleicht am Rande die Verbesserung, *to adders* für *to wolves, to* hinzu, eine Verbesserung, die aber nur der Anonymus der Quarto beachtet zu haben scheint. Aehnlich mag es sich verhalten mit

A. I. Sc. 3: *And cheer his grace with quick and merry words.*

Hier mag Shakspere zuerst, wie in der Folio steht, *eyes* geschrieben und dann das passendere *words* an dem Rande hinzugefügt haben.

Am natürlichsten erscheinen in der Theaterhandschrift Verwechslungen der häufig nur in Abkürzungen verzeichneten Eigennamen, welche der Anonymus, der ja überhaupt Shakspere's Ungenauigkeit, z. B. in der Construction oder im wechselnden Gebrauche von *thou* und *you,* von *I* und *we*, überall zu reguliren suchte, dann leicht berichtigen mochte. So steht zu Anfang des zweiten Actes bei der vom Könige unternommenen Friedensstiftung in der Quarto:

Rivers and Hastings, take each other's hand,

wo die Folio *Dorset and Rivers* liest, was Rowe, mit der Quartolesart unbekannt, in *Hastings and Rivers* umänderte. — Ebenso, in Folge ähnlicher, vom Setzer missverstandener Abkürzung, steht gegen das Ende der folgenden Scene zweimal in der Folio *London* für das richtige *Ludlow* der Quarto.

In andern Fällen, wo es sich um Eigennamen handelt, erinnern wir uns, wie Shakspere auch sonst aus Versehen leicht die Localitäten, die er im Sinne hat, verwechselt, wie er z. B. in *Merchant of Venice* (A. III. Sc. 4) *Mantua* für *Padua,* und in *Two Gentlemen of Verona* wiederholt sogar drei Städtenamen *(Padua, Milan, Verona)*

an verkehrter Stelle namhaft macht. Vollends war solche Verwechslung leicht möglich, wo, wie zu Anfang von A. II. Sc. 4, der Dichter den Bericht seines Chronisten vor Augen hatte und sich dadurch verwirren liess, dass Holinshed Dinge meldete, die der Erzbischof, dem die betreffenden Worte in den Mund gelegt werden, füglich noch nicht wissen konnte. So schrieb Shakspere wahrscheinlich, wie die Folio liest:

Last night, I heard, they lay at Stony-Stratford
And at Northampton they do rest to-night.

Der Anonymus der Quarto, welcher wohl wusste, dass man auf dem Wege von Ludlow nach London zuerst nach Northampton und dann nach Stony-Stratford gelangt, änderte in geographischer Berichtigung:

Last night, I hear, they lay at Northampton,
At Stony-Stratford will they be to-night.

Dass die Lesart der Quarto die ursprüngliche gewesen und aus metrischen Gründen in die der Folio umgeändert worden sei, wie Malone und nach ihm die Cambr. Edd. annehmen — dieser Vermuthung widerspricht Alles, was sich aus unserer früheren Vergleichung der metrischen Beschaffenheit der beiden alten Ausgaben uns ergab: dass nämlich der correctere Versbau des Foliotextes, gegen den so vielfach incorrecten des Quartotextes gehalten, als ein Zeugniss für die Priorität des erstern gelten darf. Zudem ist doch weder unserm Dichter, noch dem Herausgeber des Richard III. in der Folio zuzutrauen, dass sie, zur besseren Abrundung des Verses, zwei Englische Städte versetzen und der Geographie dergestalt in's Gesicht schlagen sollten.

A. IV. Sc. 4: *Airy succeeders of intestate joys.*

So las der Anonymus richtig seine Handschrift, während Andre später, den Sinn der kühnen Metapher *intestate joys* nicht fassend, das gewöhnlichere *intestine joys* herauslasen und in die Folio brachten.

A. V. Sc. 3. Auf den ersten Anblick scheint die Entscheidung nicht schwer zwischen der ganz verständlichen Lesart der Quarto:

I'll strive with troubled thoughts to take a nap

und der ganz unverständlichen der Folio:

I'll strive with troubled noise to take a nap.

Bei näherer Erwägung jedoch wollen die *troubled thoughts* zu dem reinen Bewusstsein und dem festen Gottvertrauen Richmond's nicht recht passen und stehen auch in offenbarem Widerspruch mit dem, was bald nachher der Geist des Hastings dem Sanftschlummernden zuruft:

Quiet untroubled soul, awake, awake.

Dadurch gewinnt denn Grant White's Emendation *troubled with noise* an Gewicht. In der Handschrift mochte das *with* an verkehrter Stelle eingefügt sein, so dass der Anonymus sich veranlasst sah, das sinnlose *with troubled noise* in *with troubled thoughts* umzuändern. — Eine ähnliche verkehrte Wortstellung mag auch in einer folgenden Rede Richard's, wo er aus schweren Träumen auffährt, eine falsche Lesart der Folio und eine ebenso falsche Verbesserung des Anonymus veranlasst haben:

The lights burn blue; is it not dead midnight,

so stand wahrscheinlich in der Handschrift, ohne Fragezeichen und ohne grossen Anfangsbuchstaben des zweiten Satzes. Daraus wurde denn: *It is not dead midnight* in der Folio, und *It is now dead midnight* in der Quarto. Richard will sagen: »Ist es nicht todtenstille Mitternacht, in der sich Nichts regt, ich also Nichts zu fürchten habe?« — Die Lesart der Quarto aber will nicht recht in den Context passen.

Eine ähnliche Nachlässigkeit der Interpunktion in der Handschrift mag auch in Richard's Rede an sein Heer eine Abweichung der Folio von dem Shakspere'schen Text, der hier schon durch den Versbau geschützt sein sollte, herbeigeführt haben:

Fight, gentlemen of England, fight, bold yeomen.

Indem man das *bold,* das adjectivisch zu *yeomen* gehört, adverbial zu *fight* zog, lag es nahe, die richtigere adverbiale Form *boldly* zu setzen, wie wir in der Folio lesen. Der Anonymus erkannte sehr wohl die von Shakspere beabsichtigte Verbindung *bold yeomen.* —

Beachtenswerth erscheint jedoch der Umstand, dass dieses *boldly* sich in allen Quartos, mit Ausnahme der ersten, findet und möglicherweise aus der dritten Quarto von 1602 in die Folio hinübergenommen sein könnte. Auf eine gelegentliche, wenn auch sehr vereinzelte Uebereinstimmung dieser dritten Quarto und der Folio ist schon früher von verschiedenen Herausgebern hingewiesen worden; und die Cambr. Edd. haben, wie wir in dem obigen Citat ihrer Vorrede sahen, zur Erklärung dieser auffälligen Thatsache die Vermuthung aufgestellt, dass die Handschrift, aus der die Folio abgedruckt wurde, an einzelnen Stellen, wo sie schadhaft und unleserlich geworden, mit Hülfe eines Exemplares der dritten Quarto ergänzt sein mag. Diese plausible Hypothese erklärt vielleicht und am Natürlichsten einen letzten Fall, den wir hier zu verzeichnen haben, wo die Quarto entschieden den Vorzug vor der Folio verdient. Der Schlussvers unserer Scene (A. V. Sc. 3) lautet in der ersten Quarto:

Upon them! Victory sits on our helms,

und so muss er auch in der Shakspere'schen Urschrift gelautet haben. Da diese aber an der betreffenden Stelle aus irgend welchem Grunde nicht für den Druck der Folio benutzt werden konnte, so hielt man sich an die dritte Quarto und entlehnte aus ihr den Druckfehler *helpes*. — Vielleicht liesse sich aus einer gelegentlichen Benutzung der dritten Quarto für die Folio auch die vorher besprochene Variante *tempts* für *tempers* (A. I. Sc. 1) erklären. Die dritte Quarto hat nämlich *temps* für *tempers* der ersten Quarto.

Endlich erübrigt uns noch eine Prüfung der nicht sehr zahlreichen Verse und Halbverse, welche sich nur in der Quarto, nicht in der Folio finden. Nach dem bisher Ermittelten kann deren Herkunft eine zwiefache sein: entweder aus Shakspere's Feder, so dass sie bei der Anfertigung späterer Abschriften und beim Drucke der Folio zufällig übersehen und übergangen wurden, oder aber aus der Feder des Anonymus, dem wir nach seiner sonstigen Beflissenheit gar wohl zutrauen dürfen, dass er den Shakspere'schen Text, den er so vielfach verbessert, auch gelegentlich erweitert haben möchte.

A. I. Sc. 3: *Makes him to send that he may learn the ground.* So schliesst die Königin ihre Rede, in der sich *the ground* bezieht auf das Vorhergehende: den Grund des Hasses, welchen Richard gegen die Königin hegt und äussert, will der König gern erfahren und hat deshalb seinen Bruder herbeschieden. Dem Anonymus, hier wie überall um die platteste Deutlichkeit bemüht, schien dieser Schluss des Satzes zu abrupt. Er erweiterte ihn deshalb:

Makes him to send that thereby he may gather
The ground of your ill-will and so remove it.

A. I. Sc. 4: *I'll not meddle with it; it is a dangerous thing.* Die letzten fünf Worte, die sich nur in der Quarto finden, sind eine ungeschickte Anticipirung dessen, was die Folio viel passender erst im Verlaufe dieser Rede des Mörders hat: *it is turn'd out of towns and cities for a dangerous thing.*

Ibid.: *I charge you, as you hope to have redemption*
By Christ's dear blood shed for our grievous sins.

Hier bietet die Quarto den unzweifelhaft echten Shakspere'schen Text, den die Theaterhandschrift und nach ihr die Folio in obligater Berücksichtigung des Statuts gegen jede Profanation des göttlichen Namens auf der Bühne uns nur verstümmelt bietet:

I charge you, as you hope for any goodness.

A. I. Sc. 2: In den kurzen, in dreifüssigen Halbversen abgefassten Wechselreden zwischen Anna und Gloster, beginnend mit Anna's *I would I knew thy heart* fehlt in der Folio Anna's letzte Replik:

To take is not to give.

Unserer Auffassung des ganzen Zusammenhanges gemäss kann diese Auslassung nur eine zufällige sein, da Gloster's eben vorhergehendes Wort *Vouchsafe to wear this ring* eine Replik Anna's, mag sie nun zustimmend oder weigernd ausfallen, zu erfordern scheint; wie denn auch eine Replik Anna's andrerseits den Umstand erklären und rechtfertigen muss, dass gleich nachher Anna den Ring Gloster's an ihrem Finger hat, und zwar so viel wir sehen, nicht mit brutaler

Gewalt, sondern in freundlicher Weise ihr angesteckt. Wir können daher der Vermuthung Oechelhäusers in seinem oben bereits erwähnten Essay über Richard III. nicht beistimmen, als ob Shakspere selbst aus ästhetischen Gründen diese Replik Anna's später gestrichen habe. Wir können das nicht, theils weil wir überhaupt, wie unsre ganze Abhandlung zeigt, unsern frühern Glauben an eine bessernde Ueberarbeitung des Dramas durch den Dichter selbst, deren Spuren wir überall in dem Foliotext zu finden vermeinten, aufzugeben uns genöthigt sahen, theils weil, wenn Shakspere aus ästhetischen Gründen an dieser Stelle das von ihm zuerst Geschriebne wieder strich, er aus denselben Gründen auch nothwendig das Folgende bedeutend im Interesse einer relativ günstigeren Charakteristik der Anna hätte modificiren müssen. Die Variante des nächsten Verses:

Look, how my ring encompasseth thy finger,

wie die Folio, oder *how this ring,* wie die Quarto liest, scheint uns zu der eben erörterten Frage nicht in solcher Beziehung zu stehen, wie Oechelhäuser sie muthmaasst. Der Anonymus setzte *this ring* lediglich in seiner uns längst bekannten Wiederholungsmanier, weil Gloster eben vorher gesagt hatte: *Vouchsafe to wear this ring.* Freilich verwischte er damit die Shakspere'sche Antithese *my ring — thy finger.* — Nur so viel können wir dem verehrten Verfasser des trefflichen Essay über Richard III. einräumen, dass die erst von Johnson hinzugefügte Bühnenweisung *She puts on the ring* unhaltbar sein mag, d. h. dass nicht Anna sich selber den Ring an den Finger steckt, sondern dass Gloster ihn ihr ansteckt. In dem Falle wäre also die Bühnenweisung, welche Capell zu Gloster's Worten: *Look how this ring etc.* hinzufügt: *Putting it on* vorzuziehen.

A. II. Sc. 2. *With all our hearts* erwidern in der Quarto mit Einer Stimme Elisabeth und die Herzogin auf Gloster's Aufforderung:

Madam, and you, my sister, will you go
To give your censures in this weighty business.

Möglich ist es allerdings, dass die vier Worte zufällig in der Folio fehlen, aber ihre Farblosigkeit verstattet auch die Annahme, dass der Anonymus hier eine Antwort von Seiten der Fürstinnen vermisst

hat, die der Dichter in Gloster's Sinne gar nicht zu geben beabsichtigte. —

A. III. Sc. 3: Einen charakteristischen Zusatz bringt die Quarto am Schlusse der Unterhandlungen der Londoner Bürger mit Gloster wegen seiner Annahme der Königskrone. In der Folio giebt Buckingham seine scheinbar vergeblichen Bemühungen auf mit den Worten:

Come, citizens, we will entreat no more,

und geht mit den Bürgern ab. — In der Quarto sagt er:

Come, citizens; 'zounds I'll entreat no more,

worauf dann Gloster ihn scheinheilig mahnt:

Oh, do not swear, my lord of Buckingham.

Man könnte annehmen, dass dieser Vers, so wie das eingefügte Fluchwort des vorhergehenden, der oben erwähnten Theatercensur zum Opfer gefallen sei und, deshalb aus der Bühnenhandschrift gestrichen, sich in der Folio nicht finde. Indess ist leicht zu constatiren, dass diese Censur an dem in Shakspere's Dramen sehr oft wiederkehrenden Fluchwort *'zounds*, bekanntlich aus *God's wounds* abgekürzt, weiter keinen Anstoss nahm und dasselbe ungehindert passiren liess. Da ist es denn sehr unwahrscheinlich, dass ein so prägnanter Zug, wie ihn dieser Vers der Charakteristik Richard's hinzufügt, in der Theaterhandschrift, also auch in der Folio vernachlässigt sein sollte, wenn er wirklich von unserm Dichter herrührte. Wir sind also wohl berechtigt, ihn auf Rechnung des Anonymus zu setzen, der erst das *'zounds* und dann den folgenden Vers in den Text rückte, ohne viel zu fragen, ob das Eine wie das Andre hier grade sehr passend angebracht sei.

Der bedeutendste Zusatz, den die Quarto vor der Folio voraus hat, findet sich A. IV. Sc. 2. Richard knüpft darin zuerst an die vorhergehende Reminiscenz aus *K. Henry VI. Third Part* (A. IV. Sc. 6), wo der König Heinrich dem jungen Richmond die Königskrone prophezeit, eine andre, bis dahin nirgendwo in den vorhergehenden Dramen erwähnte, Reminiscenz einer ihm selber geltenden Prophezeihung eines irischen Barden. Dann folgt die Zurückweisung des

zudringlichen Mahners Buckingham, den Richard höhnisch und verdriesslich mit einem stets hämmernden Glockenmännchen vergleicht. — Die ganze Stelle trägt an und für sich ein so Shakspere'sches Gepräge, dass die Hand des Anonymus unmöglich dabei im Spiel gewesen sein kann. Auch lässt ihre Auslassung deutlich eine Lücke verspüren. In der Folio fehlen die stets wiederholten Mahnungen Buckingham's an das Versprechen Richard's. Richard ist also kaum berechtigt, ihn so unwirsch zurückzuweisen, wie er es thut in den Worten, mit denen beide Texte wieder übereinstimmen:

Thou troublest me: I am not in the vein.

Das letzte *in the vein* weist ausserdem ganz entschieden auf Richard's eben vorhergehende Worte hin:

I am not in the giving vein to-day,

welche sich nur in dem Zusatze der Quarto finden. Die Auslassung dieses Passus von 17 Zeilen in der Folio lässt sich kaum auf eine bestimmte Absicht zurückführen und muss aus reiner Nachlässigkeit des Abschreibers oder Setzers entstanden sein.

Der letzte Zusatz der Quarto ist in A. V. Sc. 3, nach dem Auftreten Ratcliff's im Zelte Richard's am frühen Morgen der Schlacht. Richard spricht da:

O, Ratcliff, I have dream'd a fearful dream!
What think'st thou, will our friends prove all true?

und Ratcliff erwidert:

No doubt, my lord.

Man hat diese dritthalb Zeilen für unentbehrlich und also nur aus Nachlässigkeit in der Folio ausgelassen gehalten, weil sonst Ratcliff's folgende Worte:

Nay, my good lord, be not afraid of shadows

unerklärlich sein würden, wenn Richard ihm von diesen »Schatten« Nichts gesagt hätte. Aber in der blossen Erwähnung eines »schrecklichen Traums« liegt noch keine Hindeutung auf die »Schatten«, die dem König in diesem Traum erschienen sind. Viel eher ist

anzunehmen, dass Ratcliff beim Eintreten die drei letzten Verse von Richard's Monolog:

Methought the souls of all etc.

die Shakspere also geflissentlich und zum Anstoss mancher Kritiker gerade an diese Stelle setzte, noch gehört hat, ehe er sich mit den Worten *My lord!* dem Könige vorstellt. Da wird es denn ziemlich wahrscheinlich, dass der Anonymus der Quarto, wie es manchen späteren Kritikern erging, in dem ursprünglichen Texte eine Beziehung des Ratcliff'schen Verses *Nay, good my lord etc.* auf irgend ein vorhergehendes Wort Richard's vermisst und auf eigne Hand mit dem Zusatze der dritthalb Zeilen die vermeintliche Lücke ergänzt hat. Schwerlich that er das im Sinne des Dichters, der in der folgenden Zeile Richard deutlich genug aussprechen lässt, dass seine Furcht nicht die Furcht vor der Stärke des Feindes oder dem Abfall seiner Freunde, sondern die Furcht vor den »Schatten« sei. Der Gedanke, seine Soldaten zu belauschen, ob sie auch zuverlässig seien, kommt ihm erst später und ist hier in dem Verse des Anonymus:

What think'st thou, will our friends prove all true?

in der uns schon hinlänglich bekannten Weise ungehörig anticipirt. Sehen wir uns den ganzen Context mit unbefangenem Auge an, so finden wir, dass das Vorhergehende sich einfacher und natürlicher an das Nachfolgende fügt, wenn wir den störenden Zusatz der Quarto streichen.

VIII.

DIE BÜHNENWEISUNGEN IN DEN ALTEN SHAKSPERE-AUSGABEN.

Die Bühnenweisungen *(Stage-directions)*, mit denen Shakspere's Text in den ursprünglichen Quarto- und Folio-Ausgaben ausgestattet ist, mussten von jeher die Aufmerksamkeit der nachfolgenden Herausgeber und Erklärer schon deshalb auf sich ziehen, weil sie, unvollständig wie sie erschienen, auch im besten Falle vielfacher Ergänzung oder Berichtigung bedurften. In den spätern kritischen oder erklärenden Anmerkungen zu den Dramen unseres Dichters finden wir denn auch diese alten Bühnenweisungen gelegentlich citirt und besprochen, aber immer nur, wenigstens so weit ich sehen kann, in Beziehung auf die einzelne betreffende Stelle oder gelegentlich zur Kennzeichnung der Beschaffenheit, in welcher uns ein einzelnes Schauspiel überliefert ist. An einer systematischen Uebersicht und Zusammenstellung dieser anweisenden Zuthaten zu dem gesprochenen Texte, wie sie durch alle Quartos und Folios hin zerstreut vorkommen, scheint es bisher gefehlt zu haben. Und doch wäre der Versuch einer solchen Arbeit nicht uninteressant, sollte sich auch nur dabei herausstellen, dass die auffällige Verschiedenheit des Mehr oder Weniger dieser Bühnenweisungen bei den einzelnen Stücken keineswegs zufällig, sondern auf ganz bestimmte Gründe zurückzuführen sein möchte. Weniger in Anschlag zu bringen ist ein etwaiger Gewinn, der sich aus einer systematischen Betrachtung der gesammelten Bühnenweisungen ergeben könnte zur

Bereicherung unserer Kenntniss von scenischen Details des alten Shakspere'schen Theaters. Nach dieser Seite der Forschung hin sind nämlich bereits die Bühnenweisungen so vielfach betrachtet und commendirt worden, dass allenfalls nur noch eine kleine Nachlese von Resultaten zu gewinnen stände.

Ehe ich nun an eine Musterung der einzelnen Dramen in Bezug auf deren alte Bühnenweisungen gehe, scheint es zur Vermeidung müssiger Wiederholungen angemessen, einige Notizen vorauszuschicken, welche sich mehr oder minder auf sämmtliche Schauspiele anwenden lassen. Und zwar handelt es sich zunächst um die Eintheilung in Acte und Scenen. Dieselbe ist in der Folio, wenigstens in Betreff der Acte, grossentheils auch in Betreff der Scenen, mehr oder minder vollständig durchgeführt, und es gehört zu den Ausnahmen, wenn sie ganz und gar fehlt. Die zu Shakspere's Lebzeiten publicirten Einzelausgaben in Quarto notiren dagegen nirgendwo die Acte und Scenen, auch wenn im Uebrigen ihr Text den der Folio an Sorgfalt und Vollständigkeit übertrifft. Dabei stellt sich heraus, dass diejenigen Stücke der Folio, denen keine Theaterhandschrift, sondern ein gedrucktes Exemplar einer Quarto zu Grunde gelegt wurde, wie wenig sie sich auch im Uebrigen verbessernde Abweichungen von ihrem, sklavisch mit allen Incorrectheiten copirten, Original erlauben, es doch nicht unterlassen, eine Eintheilung in Acte hinzuzufügen. Der Grund dieses Unterschiedes scheint in der verschiedenen Bestimmung der einen wie der andern Ausgaben zu liegen. Die Quartos waren lediglich für die Lectüre bestimmt, und für den Leser konnte es vollkommen gleichgültig sein, wenn er das Stück in Einem Zuge durchlas, geflissentlich darauf hingewiesen zu werden, wo jeder Act beginne und ende. Anders verhielt es sich mit den Theaterhandschriften, welche, für die Aufführung bestimmt, mit einer Eintheilung in Acte schon aus scenischen Gründen die eintretenden Pausen bezeichnen mussten, während welcher zwar kein Vorhang fiel, aber doch die Bühne leer blieb. Finden wir nun in einzelnen aus den Quartos in die Folio hinübergenommenen Stücken die in jenen mangelnde Acteintheilung ergänzt, so dürfen wir bei der sonstigen notorischen Fahrlässigkeit, mit welcher der

Druck der Folio besorgt wurde, nicht etwa annehmen, diese Ergänzung sei speciell nachträglich für den Foliodruck veranstaltet worden: wir müssen vielmehr schliessen, dass das betreffende Exemplar der Quarto den Schauspielern statt des vielleicht abhanden gekommenen oder unbrauchbar gewordenen ursprünglichen Bühnenmanuscripts gedient habe und als solches für den scenischen Gebrauch handschriftlich mit diesen Zuthaten versehen worden sei.

Eine ähnliche Bewandtniss hat es mit den Personenverzeichnissen, welche in allen Quartos fehlen, weil der Leser sich ja hinlänglich über die auftretenden Figuren im Verlaufe der Lectüre des Stücks orientiren konnte. Das sollte freilich der Zuschauer im Theater auch, und dessenungeachtet ist wahrscheinlich jede Theaterhandschrift eines Dramas mit einem solchen Verzeichnisse versehen gewesen, welches die Vertheilung der Rollen enthielt. Wenigstens lässt der Titel solcher Tabellen, soweit sie aus den Bühnenmanuscripten in die Folio hinübergenommen sind — *The Names of the Actors* oder *The Actors' Names* — auf diesen Zweck schliessen, welchem entsprechend denn, wie auf unsern Theaterzetteln, in den Handschriften hinter dem Namen jeder auftretenden Person der Name des jedesmaligen Darstellers der Rolle gestanden haben wird. Für den Druck waren diese wechselnden Schauspielernamen entbehrlich oder irreleitend, und sie fehlen deshalb in den Personenverzeichnissen, soweit die Folio solche überhaupt aufzuweisen hat. Bei der Aufnahme oder Weglassung der Verzeichnisse scheint man freilich ebenso willkürlich verfahren zu sein, wie in so manchen andern Details der Folio, oder höchstens die Convenienz des leerbleibenden Raumes einer Blattseite scheint man berücksichtigt zu haben. So sind z. B. die beiden ersten Dramen der Folio — *Tempest* und *Two Gentlemen of Verona* — zum Schlusse mit einem Personenverzeichniss ausgestattet. Bei dem dritten — *The Merry Wives of Windsor* — fehlt ein solches, wahrscheinlich weil die letzte Seite des Stücks keinen Raum mehr dafür bot. Das vierte Stück — *Measure for Measure* — ist dagegen wieder damit versehen, soweit der Platz dazu vorhanden war. — Die dann folgenden *Comedies* entbehren dieser Zuthat, gleichviel, ob der Raum sie gestattet

hätte, oder nicht. Erst *Winter's Tale*, das letzte in der Reihe der *Comedies*, bringt am Ende wieder einmal *The Names of the Actors*. — In der Reihe der *Histories* hat nur *The Second Part of King Henry the Fourth* ein Personenverzeichniss, augenscheinlich um die sonst leer gebliebene Seite des Drucks zu füllen. — Ebenso und aus demselben Grunde *Timon of Athens* in der Reihe der *Tragedies*, während in *Othello* das Personenzerveichniss mit dem Schlusse des Textes dieselbe Seite füllt. — Zu allen übrigen Stücken der Folio hat erst Rowe in seiner Ausgabe (1709) die Personenverzeichnisse hinzugefügt.

Nur in wenigen Fällen giebt die Folio neben dem Personenverzeichniss auch die Localität des Dramas an; so zum *Tempest: The Scene, an un-inhabited Island*, und zu *Measure for Measure: The Scene Vienna*. — Eine genauere Bezeichnung des jedesmaligen wechselnden Schauplatzes der Handlung durch alle Acte und Scenen hindurch hat bekanntlich erst von einem spätern Herausgeber der Shakspere'schen Dramen, von Pope, versucht und theilweise durchgeführt werden müssen, da die alten Ausgaben nichts derartiges enthielten und bei dem gänzlichen Mangel der alten Bühne an Scenerie auch nicht enthalten konnten. Wo wir gelegentlich, aber doch nur selten, in der Folio Spuren und Andeutungen einer solchen Ortsbezeichnung finden, da dürfen wir dreist annehmen, dass sie gleichsam zufällig als erklärende Glosse zum Text dastehe, nicht aber als eine Weisung für das scenische Arrangement. So z. B. wenn wir im *Julius Cæsar* (Act II. Sc. 1) in der Folio lesen: *Enter Brutus in his Orchard*, so ist dabei natürlich an keine Gartendecoration zu denken, welche die Shakspere'sche Bühne ausnahmsweise für diesen Fall hergestellt hätte, so wenig wie im *Timon of Athens* (Act IV. Sc. 3) bei der Notiz: *Enter Timon in the woods*, an den speciellen Luxus einer Walddecoration zu Shakspere's Zeit gedacht werden darf. Beide Bezeichnungen sind vielmehr einfache Vermerke des Dichters zur Orientirung für den auftretenden Schauspieler, wie Shakspere sie in den bei weitem häufigsten Fällen für überflüssig hielt und auch für überflüssig halten durfte. Ergab sich doch in der Regel, und so oft es nöthig schien, bald

genug aus den Reden der auftretenden Personen die Localität, wo gerade die Handlung vor sich ging. — Wenn im *King John* (Act II. Sc. 1.) die Folio, abweichend von ihrer sonst constanten Praxis, die Scene örtlich bezeichnet: *Enter before Angiers King Philip of France etc.,* so liesse sich etwa vermuthen, dass im Hintergrunde der Bühne unterhalb des Balkons, welcher nachher in dieser selbigen Scene die Mauern der Stadt Angers bedeuten muss *(Enter a Citizen upon the Walles)* vielleicht eine Tafel mit dem Namen »Angers« darauf angebracht sei, wie von derlei orientirenden Nothbehelfen wenigstens aus einem älteren Zeitpunkt der englischen Bühne berichtet wird. Aber das einmalige Vorkommen einer solchen Notiz in der Folio berechtigt uns nicht zu der Annahme, dass dergleichen Tafeln mit Städtenamen oder mit andern Localitätsangaben jemals für die Aufführuug der Shakspere'schen Dramen zur Anwendung gekommen seien. Im Gegentheil, wäre das der Fall gewesen, so würden wir ohne Zweifel viel häufigere Spuren dieses Gebrauchs in denjenigen Stücken der Folio antreffen, welche direct aus den Theaterhandschriften ohne irgend welche Aenderung in den Druck übergingen. Der Dichter selbst hätte in seinen Manuscripten, die ja lediglich für den Bühnengebrauch bestimmt waren, die Localität der Scenen angeben müssen, falls dieselben auf den besprochenen Tafeln im Hintergrunde angebracht worden wären; so gut wie er es selten unterlassen hat zu notiren, welche Personen nicht auf der untern Bühne, sondern auf dem Balkon im Hintergrunde der Bühne aufzutreten haben: *Enter aloft — Enter above — Enter at a window — Enter on the Walls* — oder wie sonst der vielfach modificirte Ausdruck für dieselbe Vorkehrung des alten Theaters in Quartos und Folios lautet. — Wird doch auch das Auftreten der Personen von entgegengesetzten Seiten in den alten Ausgaben meistens schon bezeichnet: *Enter at several doors,* oder: *Enter at one door — — and — — at the other.* — Und eben so werden bezeichnet die verschiedenen musikalischen Instrumente, wie sie sich dem Sinne der jedesmaligen Handlung entsprechend vernehmen lassen sollten, — oder endlich das Costüm, insofern die Personen in anderer, als ihrer gewohnten und eigenen Tracht erscheinen müssen.

Alle diese Details, so weit sie in den alten Ausgaben verzeichnet sind, werden jedoch besser in der Reihenfolge der einzelnen Dramen besprochen, weil nur eine Betrachtung im Zusammenhange uns in den Stand setzen kann, versuchsweise wenigstens die Bühnenweisungen von der Hand unseres Dichters zu scheiden von den anderswoher rührenden. Da es sich dabei zunächst um die Bühnenweisungen der Folio handelt und die der Quartos erst zur Vergleichung mit ihnen citirt werden, so scheint es angemessen, die Dramen in der Ordnung zu mustern, in welcher die Folio sie enthält, und zwar deren Titel buchstäblich so abzudrucken, wie sie in der Folio gedruckt stehen.

The Tempest. Dieses Schauspiel ist in der Folio bereits so reichlich mit Bühnenweisungen ausgestattet, dass die späteren Herausgeber wenig Zusätze zu machen hatten. Sehr detaillirt sind namentlich die verschiedenen zauberischen oder koboldartigen Erscheinungen und Verwandlungen, mit genauer Angabe ihrer musikalischen und sonstigen Begleitung, verzeichnet, und es erhellt aufs deutlichste daraus, über welchen Aufwand scenischer Apparate die Shakspere'sche Bühne zu verfügen hatte zu der Zeit, als *The Tempest* zur Aufführung gelangte. Im Einzelnen wird das auch bestimmt angedeutet. So z. B. Act III. Sc. 3 würde der Dichter die Bühnenweisung zu dem plötzlichen Verschwinden des Gastmahls, sobald Ariel mit seinem Flügel als Harpye darüber hinfährt, schwerlich als „*with a quaint device*“ bezeichnet haben, wenn die Bühne nicht im Besitze einer solchen »geschickten Vorkehrung« gewesen wäre. — Auch das Geberdenspiel wird, wo es nöthig ist, vorgeschrieben, was darauf hinzudeuten scheint, dass Shakspere bei der Inscenirung dieses Dramas nicht persönlich betheiligt war und deshalb um so genauer in dem Manuscripte, das er vielleicht aus seinem späteren Stratforder Stillleben an die Londoner Schauspielgenossen sandte, seine Instructionen zu vermerken sich veranlasst sah. — Einige Eigenthümlichkeiten des alten Theaters treten schon in diesen Bühnenweisungen von Shakspere's Hand hervor; so heisst es (Act III. Sc. 3): *Solemne and strange Musicke: and Prosper on the top (invisible);* d. h. Prospero steht auf dem Balkon im Hintergrunde

der Bühne und blickt ungesehen von dort auf den Zauberspuk, den Ariel anstiften muss, herab. — Der kleinere Bühnenraum unter diesem Balkon, der durch das Wegziehen eines Vorhanges sichtbar wurde, ist angedeutet in einer Bühnenweisung (Act V. Sc. 1): *Here Prosper discovers Ferdinand and Miranda, playing at Chesse;* d. h. Prospero zieht den Vorhang zurück, und dieser hintere Bühnenraum stellt die Zelle vor, in welcher das Liebespaar mit dem Schachspiel sich die Zeit vertreibt.

The Two Gentlemen of Verona. Im Gegensatz zu der reichen Ausstattung mit Bühnenweisungen, die wir an dem vorigen Schauspiel bemerkten, ist dieses Lustspiel überaus dürftig damit versehen. Es fehlen selbst solche, die uns unentbehrlich scheinen wollen; so z. B. (Act IV. Sc. 2) die Angabe, dass Julia in Pagentracht auftritt, und weiterhin in derselben Scene, wie in der nächstfolgenden, dass Silvia am Fenster, nicht aber auf der untern Bühne erscheint. — Act IV. Sc. 4 lässt die Folio den Hund aus, an welchen Launce eine so rührende und komische Apostrophe richtet. — Dass (Act IV. Sc. 2) die Musik spielt, ist ebenfalls unerwähnt geblieben und nebst den übrigen Bühnenweisungen erst von Rowe, Pope und Capell ergänzt worden. — Eine Eigenthümlichkeit, die sich auch anderswo in der Folio gelegentlich findet, aber in diesem Drama consequent durchgeführt ist, besteht darin, dass zu Anfang jeder Scene sämmtliche Personen verzeichnet sind, auch diejenigen, welche erst im Verlaufe derselben auftreten. Wie im Verlaufe der Scene kein weiteres „*Enter*“ bezeichnet ist, so auch kein „*Exeunt*“. Der Weggang der Personen wird, auch wenn er früher stattfindet, erst mit dem collectiven „*Exeunt*“ am Schlusse der Scene bezeichnet. — Diese Beschaffenheit der Bühnenweisungen findet nun ihre natürliche Erklärung in folgender Hypothese. Unser Drama ist in die Folio übergegangen aus einer Theaterhandschrift oder aus der Copie derjenigen, welche von Shakspere selbst herrührte und von ihm selbst bei der Inscenirung seines Dramas zu Grunde gelegt wurde. Seine mündlichen Weisungen bei dieser Regisseurarbeit müssen also die nothwendige Ergänzung der in der Handschrift fehlenden geliefert haben — Weisungen, die dann in der schau-

spielerischen Tradition fortleben mochten und eine Vervollständigung des Bühnenmanuscripts auch bei späterer Benutzung als überflüssig erscheinen liessen.

The Merry Wives of Windsor. Auf eine ähnliche Schlussfolgerung wie bei dem vorhergehenden Lustspiel werden wir bei diesem durch die Textbeschaffenheit der Folio geführt. Auch hier ist nirgendwo ein Auftreten oder Weggehen der Personen im Verlauf einer Scene notirt; und auch hier fehlen alle Bühnenweisungen, welche z. B. die Falstaffscenen in Ford's Hause (Act III. Sc. 3, und Act IV. Sc. 2) mit ihrer bunten reichbewegten Handlung und ihrem wechselnden Versteckenspiel erst recht verständlich machen. Eben so fehlt alles Detail in Act V. Scene 5 über die verschiedenen Verkleidungen so vieler mitwirkenden Personen und über die Marter, die Falstaff von den vermeintlichen Elfen zu dulden hat. — Ganz anders aber verhält es sich in den beiden Quartos von 1602 und 1619, deren skizzenhaft dürftiger und jämmerlich verstümmelter Text durchgängig mit den genannten Bühnenweisungen verbrämt ist. Solche waren freilich auch um so nothwendiger, weil diese unrechtmässigen Einzel-Ausgaben für den Leser bestimmt waren; und so sind sie denn wahrscheinlich in der Erinnerung an die Aufführung aus dem Gedächtniss von demselben Plagiator geliefert worden, der auch die nothdürftige Zusammenfügung der verschiedenen Textfragmente zu einem scheinbaren Ganzen besorgt hatte. Von unserem Dichter rühren sie schwerlich her; denn der scheint seine Bühnenweisungen nicht zu Papier gebracht, sondern mündlich als Regisseur den Schauspielern insinuirt zu haben, als er sein Lustspiel einstudiren half nach der Theaterhandschrift, die später in der Folio abgedruckt wurde, obwohl sie in dieser Beschaffenheit niemals für den Druck berechnet war. — Unter den zahlreichen Bühnenweisungen, mit denen die Veranstalter der Quartos ihren Lesern das Spiel deutlich gemacht und die spätern Herausgeber, namentlich Pope, ihren Text vervollständigt haben, mag nur Eine beispielsweise hier erwähnt werden, weil sie wiederum auf die Einrichtung der alten Bühne ein Licht wirft. In Act I. Sc. 4, wo die Quickly den Diener Simple vor dem eifersüchtigen Doctor

Caius verstecken will, sagt die Bühnenweisung: *He (scil. Simple) steps into the Counting-house.* Dieses Comptoir des Doctors war offenbar der durch einen Vorhang verborgene Raum unter dem Balkon im Hintergrunde der Bühne.

Measure for Measure. Aus einer Theaterhandschrift ohne alle vorhergehende Durchsicht höchst nachlässig in der Folio abgedruckt, zeigt dieses Drama an dem Mangel aller, auch der unentbehrlichsten Bühnenweisungen, dass die mündlichen Erläuterungen des Dichters bei der Inscenirung sehr stark in Anspruch genommen worden sind. So fehlt z. B. jede Notiz, in welchem Costüm der Herzog aufzutreten hat, ob in der Tracht seines Standes, oder in seiner Mönchsverkleidung. Besonders empfindlich und auffällig wird diese Auslassung Act V. Sc. 1, wo der Herzog zuerst als solcher, dann beim zweiten Auftreten als Mönch erscheint. Die unentbehrliche Notiz, dass Claudio dann dem vermeintlichen Mönch die Kapuze abreisst, ist ebenfalls erst von Rowe hinzugefügt.

The Comedie of Errors. Reichlicher mit Bühnenweisungen versehn muss die Handschrift gewesen sein, welche bei diesem Lustspiel der Folio zu Grunde lag. Auf die Hand des Dichters selber deutet das Schwanken in der unterscheidenden Benennung der beiden *Antipholus:* bald *Antipholus of Siracusia* und *Antipholus of Ephesus,* bald *Antipholus Sereptus* (d. h. *Surreptus)* und *Antipholus Errotis* (d. h. *Erraticus)* — ein Schwanken, das ohne die mündliche Instruction des Dichters den ohnehin grossen Wirrwar nur noch hätte vergrössern müssen. — Eine doppelte Bühnenweisung hat die Folio gegen das Ende von Act IV. Sc. 4: *Runne all out,* und nach einer kurzen Zwischenrede noch einmal specieller: *Exeunt omnes, as fast as may be, frighted.* Die erste steht, wie oft in den alten Ausgaben, als ein Wink für die Schauspieler, sich bereit zu halten zu dem, was erst geschehen soll; die zweite verzeichnet dann genauer das Geschehende: sie sollen erschreckt davonlaufen, so schnell sie nur können.

Much adoe about Nothing. Die Quarto von 1600, welche dem Drucke der Folio bei diesem Drama zu Grunde gelegt worden, muss zunächst aus einem Bühnenmanuscripte gedruckt sein und

dann später selbst als solches bei den Schauspielern gedient haben. So sind unter den Bühnenweisungen auch einige auffällige beiden alten Ausgaben gemeinschaftlich. So gleich zu Anfang des Stückes, wo unter den auftretenden Figuren auch die Gattin des Leonato: *Innogen his wife* angeführt wird — eine Person, welche die Herausgeber später aus dem Verzeichniss gestrichen haben, da von ihr im Verlaufe des Dramas nirgendwo die Rede ist. Dass der Dichter ihr indess ursprünglich eine Rolle, die er später fallen liess, zugedacht hatte, scheint daraus zu erhellen, dass Quarto und Folio sie noch einmal (Act II. Sc. 1) auftreten lassen: *Enter Leonato, his brother, his wife etc.* — In derselben Scene erwähnt nur die Folio der Masken im Gefolge des Prinzen und der Uebrigen: *Maskers with a drum,* lautet die betreffende Bühnenweisung, die also handschriftlich in das Exemplar der Quarto eingetragen sein muss, welches man nachher für den Foliodruck verwendet hat. — Eine andere handschriftliche Correctur ist (Act II. Sc. 3) vorgenommen. In der Quarto steht: *Enter Balthazar with Musicke,* d. h. Balthasar begleitete seinen Gesang auf irgend einem Instrumente. Wenn dafür in der Folio *Enter Prince etc. and Jack Wilson* gesetzt ist, so scheint das ein Vermerk für die Aufführung, dass die früher von einem andern Schauspieler gespielte Rolle des Balthasar nach der Veröffentlichung der Quarto dem genannten Wilson übertragen war. — Zu den aus einer ältern Tradition stammenden lateinischen Bühnenweisungen, die sich hier und da, abgesehen von dem constanten, aber häufig verwechselten „*Exit*“ und „*Exeunt*“ bei Shakspere finden: *Manet* oder *Manet Solus, Exeunt omnes* oder *Cum aliis* kommt hier eine seltnere (Act V. Sc. 1) vor: *Exeunt ambo* steht in Quarto und Folio beim Weggange Leonato's und seines Bruders.

Loues Labour's lost. Die ziemlich ausführlichen Bühnenweisungen sind aus einer Theaterhandschrift zunächst in die Quarto von 1598 und aus dieser in die Folio übergegangen. Dass sie von Shakspere's Hand herrühren, wird durch die vielfachen Schwankungen der Bezeichnung wahrscheinlich. So wird Armado bald so, bald als »Braggart«, Costard bald so, bald als »Clown«, Dull bald so, bald als »Constable«, Jaquenetta bald so, bald als »Maid«

bezeichnet u. s. w. durch die ganze Personenreihe des Dramas hindurch. — Unter den Bühnenweisungen mag eine, von den spätern Editoren nicht hinlänglich beachtete, hervorgehoben werden. Act V. Sc. 2. verzeichnen Quarto und Folio zwar nicht, was sich aus dem Text ergiebt, dass der König und seine Hofherren als Russen verkleidet auftreten, wohl aber, dass der Page den Prolog, den er sprechen soll, geschrieben in der Hand hält und vom Papier abliest: *Enter Black moores with musicke, the Boy with a speech, and the rest of the Lords disguised,* lautet die Bühnenweisung.

A Midsommer Nights Dreame. Nach den Untersuchungen der Cambridge Editors soll von den beiden Quartos (1600) die Fisher'sche die ursprüngliche, nach der Handschrift des Dichters gefertigte, die Roberts'sche aber ein piratischer Abdruck dieser ersten sein. Ob letztere, wie die Cambridge Editors vermuthen, geflissentlich für den Gebrauch der Schauspieler gedruckt wurde, scheint jedoch einigermaassen zweifelhaft. Die Schauspieler hätten, wenn ihrem Theater Shakspere's Handschrift durch einen Zufall abhanden gekommen wäre, mit einem Exemplar der Fisher'schen Quarto sich leicht behelfen können. Sicher ist nur so viel, dass die Roberts'sche Quarto, die gewiss eben so gut wie die andere für die Leser gedruckt worden ist, dem Abdrucke in der Folio zu Grunde gelegt wurde; und zwar in einem Exemplare, in welches verschiedene in beiden Quartos fehlende Bühnenweisungen eingetragen wurden, die wir wahrscheinlich schon in der Roberts'schen Quarto finden würden, wenn dieselbe für den Gebrauch der Schauspieler gedruckt worden wäre, wie die Cambridge Editors vermuthen. Dahin gehört Act III. Sc. 1 die Bezeichnung des Auftretens des verzauberten Bottom: *Enter Piramus with the Asse head,* wie die Folio mit einer ihr geläufigen Verwechselung des Schauspielers und des von ihm dargestellten Characters setzt. — Eine andere Bühnenweisung der Folio findet sich am Schlusse des dritten Acts: *They sleepe all the act,* d. h. die Liebespaare bleiben während der ersten Hälfte des vierten Actes schlafend auf der Bühne, bis der Hörnerruf der Jäger sie erweckt. Offenbar ist diese Weisung zur Orientirung der Schauspieler hinzugefügt, die sonst nicht gewusst hätten, wo sie bleiben

sollten, da auf dem Shakspere'schen Theater beim Actschluss kein vorderer Vorhang fiel, wie auf dem unsern. Zur weiteren Nachachtung fügt die Folio (Act IV. Sc. 1) eben vor dem Auftreten des Theseus und seiner Jagdgenossen eine ähnliche Notiz ein: *Sleepers lye still*, d. h. die Schlafenden beharren in ihrer früheren Lage. — Gewiss wurden diese Vermerke in das Theaterbuch erst eingetragen, als die mündlichen Unterweisungen unseres Dichters bei der Aufführung seines Lustspiels weggefallen waren.

The Merchant of Venice. Die handschriftlichen Bühnenweisungen, welche in dem für den Druck der Folio benutzten Exemplar der Heyes'schen Quarto (1600) hinzugefügt waren, sind sehr geringfügig, weil die für den Leser bestimmten beiden Quarto-Ausgaben alle wesentlichen Bühnenweisungen bereits enthielten; ob sämmtlich von Shakspere's Hand, darf in diesem, wie in manchem ähnlichen Fall wohl bezweifelt werden. Die genaue Bezeichnung des Costüms und Teints, z. B. beim Auftreten des Prinzen von Marocco und seines Gefolges (Act II. Sc. 1): *Enter Morochus a tawnie Moore all in white, and three or foure followers accordingly*, mag in die Copie des Shakspere'schen Manuscripts, welche nach der Ansicht der Cambridge Editors beiden Quartos zu Grunde lag, zur Verdeutlichung für den Leser eingefügt sein, ohne Shakspere's Zuthun. Ebenso hatte der Dichter (Act II. Sc. 5) wohl geschrieben, wie wir in der Roberts'schen Quarto lesen: *Enter the Jew and Lancelot.* Zur besseren Orientirung für den Leser hatte dann eine andere Hand gesetzt, wie die Folio aus der andern Quarto abdruckt: *Enter Jew and his man that was the Clown;* d. h. es traten auf Shylock und sein ehemaliger Diener, der Rüpel des Stückes, der jetzt in Bassanio's Diensten steht. — Eine Zuthat von fremder Hand liegt auch wohl vor in einer Bühnenweisung (Act III. Sc. 2), die allen alten Angaben gemeinsam ist: *A Song the whilst Bassanio comments on the caskets to himselfe.* — Dergleichen stummes Spiel musste vielleicht dem Leser, nicht aber dem Zuschauer besonders bezeichnet werden.

As you Like it. So viel wir wissen, ist dieses Drama unmittelbar aus der Theaterhandschrift in die Folio übergegangen,

und die Unvollständigkeit der Bühnenweisungen lässt vermuthen, dass des Dichters Mitwirkung bei der Aufführung manches in seinem Manuscripte in dieser Beziehung Vermisste in mündlicher Anweisung ergänzt haben wird. Dagegen ist das Costüm, wo es nöthig war, schon schriftlich bezeichnet; so Act II. Sc. 1: *Enter Duke Senior, Amyens, and two or three Lords like Forresters;* d. h. sämmtliche Auftretende sind als Förster gekleidet. — Dieselbe Tracht hat Act II. Sc. 7 der Dichter mit der Weisung: *like Out-lawes* angedeutet, da ein Wechsel des Costüms hier doch kaum anzunehmen ist. — Auch die Verkleidung der Rosalinde und Celia ist als wesentlich schon in der alten Bühnenweisung (Act II. Sc. 4) hervorgehoben: *Enter Rosaline for Ganimed, Celia for Aliena etc.* — Zu den Bühnenweisungen, die in der Folio trotz ihrer Unentbehrlichkeit vermisst werden und also auf mündliche Weisungen von Seiten Shakspere's schliessen lassen, gehört u. A. in Act I. Sc. 2 die von Theobald supplirte, auf Rosalinde und Orlando bezügliche: *Giving him a chain from her neck.*

The Taming of the Shrew. Die Bühnenweisungen müssen bereits in der Theaterhandschrift, die dem Drucke der Folio zu Grunde lag, verhältnissmässig reichlich gewesen sein, und zwar im Interesse der Schauspieler, nicht der Leser, von anderer als von Shakspere's Hand vervollständigt. Zu diesen Zuthaten gehört, dass wir einmal, in dem Vorspiel, statt des Characters „*1. Player*" den Namen eines Mitgliedes der Blackfriarsgesellschaft, Sincklo finden, eine Andeutung, dass ihm diese Rolle und folgerecht auch die des Petruchio übertragen war. — Eine andere Bühnenweisung bezeugt, dass der Kesselflicker und seine Genossenschaft von dem Balkon im Hintergrunde dem auf der untern Bühne aufgeführten Lustspiel zuschauten: *Enter aloft the drunkard with attendants etc.* heisst die detaillirte Bühnenweisung zur zweiten Scene des Vorspiels. Das kurze Gespräch dieser Zuschauer im Schauspiele am Schluss von Act I. Sc. 2 wird dann bezeichnet: *The Presenters above speakes,* d. h. die Spieler des Vorspiels sprechen auf ihrem Platze droben, und zum Schlusse ihres Dialogs heisst es von ihnen: *They sit and marke;* d. h. sie setzen sich und achten auf die Aufführung. —

Aus einer der beiden Logen zur Seite dieses Balkons muss der Pedant in Act V. Sc. 1 wie aus dem Fenster seines angeblichen Hauses herausgeblickt haben, zufolge der entsprechenden alten Bühnenweisung: *Lookes out of the window.* Eine andere Bühnenweisung, die Verkleidung des Pedanten betreffend (Act IV. Sc. 4), collidirt mit einer eben vorhergehenden und verräth auch hier wieder ziemlich deutlich den Zusatz von einer andern Hand. Shakspere hatte zu Anfang der Scene gesagt: *Enter Tranio, and the Pedant drest like Vincentio.* Dieses Costüm war dann für den Darsteller der Rolle näher specificirt worden von dem spätern Regisseur: *Enter Pedant, booted and bare-headed;* d. h. er tritt auf in Reisestiefeln wie ein Reisender und kahlköpfig wie ein Greis. Aus Versehen war dann dieser zweite Vermerk an die unrechte Stelle gerathen.

All's Well, that Ends Well. Die genauen Weisungen, mit denen die, später in der Folio abgedruckte, Bühnenhandschrift ausgestattet gewesen sein muss, die vom Dichter selbst herzurühren scheinen, erregen die Vermuthung, dass Shakspere an der Inscenirung nicht persönlich betheiligt war und deshalb manche erklärende Glossen und Winke für die Schauspieler hinzufügte, die er sonst der mündlichen Instruction vorbehalten hätte. So z. B. Act II. Sc. 1: *Enter the King with divers young Lords, taking leave for the Florentine warre.* — Und noch deutlicher folgender Vermerk, den der Dichter gleichsam als das Programm des nun folgenden Gesprächs notirt hat (Act II. Sc. 3): *Parolles and Lafew stay behind, commenting of this wedding.* — Gelegentlich ist freilich auch eine wesentlichere Bühnenweisung ausgelassen; so Act IV. Sc. 1 die von Rowe ergänzte: *They seize and blindfold him,* wo freilich aus dem Context erhellt, dass Parolles gepackt und geblendet wird.

Twelfth Night, Or what you will. Das Theatermanuscript, aus dem die Folio dieses Drama entnahm, scheint die meisten Bühnenweisungen, die erforderlich waren, von der Hand des Dichters herrührend, bereits enthalten zu haben, so dass wenig für den Regisseur mündlich zu ergänzen blieb. Die Musiker, die zu An-

fang des Stücks vor dem Herzog spielen, sind freilich in der Folio nicht mit angeführt. — Dass Viola Act I. Sc. 4 in Männerkleidung erscheint, ist dagegen ausdrücklich bemerkt. Ebenso Act III. Sc. 1 der Glockenschlag, der die Olivia zur Eile mahnt; *Clocke strikes.* — Dagegen fehlt wiederum die wichtige, von Rowe (Act II. Sc. 5) hinzugefügte Weisung: *Taking up the letter*, nämlich da, wo Malvolio Olivia's vermeintlichen Brief vom Boden aufheben soll.

The Winters Tale. Dass Shakspere an der Aufführung dieses zuerst in der Folio gedruckten Dramas persönlich nicht betheiligt war, dafür spricht ein Widerspruch, den er bei der Conception seines Schauspiels immerhin übersehen mochte, den er aber als Zeuge oder Mitwirkender bei der Darstellung nothwendig hätte wahrnehmen und beseitigen müssen. Es ist dies die Seltsamkeit, dass Florizel (Act IV. Sc. 4) in Schäfertracht erscheint, dass aber nachher diese selbige Kleidung, wenn er sie mit der des Autolycus vertauscht, als seine standesgemässe prinzliche behandelt wird. Wenn dieser Widerspruch sich nun in der Folio findet, so wird wohl anzunehmen sein, dass das Drama ganz, wie unser Dichter es schrieb, dort abgedruckt ist, dass also auch die Bühnenweisungen von ihm herrühren. Dieselben bedurften freilich mancher wesentlichen Ergänzungen. So ist z. B. Act II. Sc. 3 weder vermerkt, dass Paulina mit dem Säugling auf dem Arm auftritt, noch dass sie denselben nachher zu Leontes' Füssen niederlegt. Dafür figurirt Act III. Sc. 2 der Säugling ausdrücklich unter den auftretenden Personen: *Enter Antigonus, a Mariner, Babe, Shepherd, and Clown.* — Die vorzeitige Anführung der beiden letzten Personen, die erst später auftreten, hängt mit einer auch in einem früheren Drama, in *Two Gentlemen of Verona*, beobachteten Weise Shakspere's zusammen, sämmtliche im Laufe einer Scene erscheinende Charaktere gleich Anfangs aufzuzählen. — Die Bühnenweisung derselben Scene, auf Antigonus bezüglich: *Exit pursued by a Bear*, rührt von unserm Dichter her und zeigt, was das Theater, als dieses Schauspiel zur Darstellung gelangte, bereits an Requisiten gelegentlich zu leisten vermochte. — In dem oben erwähnten Sinne,

alle Figuren gleich Anfangs aufzuzählen, ist es auch zu verstehen, wenn in der Schlussscene unter den Auftretenden in der alten Bühnenweisung auch Hermione mit dem Zusatz *(like a Statue)* genannt wird. In der That wird die Königin erst sichtbar in dem kleinern Bühnenraume unter dem Balkon, wenn Paulina den dort herabhängenden Vorhang wegzieht. Eine darauf bezügliche Bühnenweisung so wie eine folgende, da, wo Hermione von dem Piedestal der vermeintlichen Statue herabsteigt, fehlen freilich in der Folio und sind erst von Rowe ergänzt worden.

The life and death of King John. Die Bühnenhandschrift, welche später für die Folio benutzt wurde, scheint von Shakspere's Hand zu stammen und Betreffs der Bühnenweisungen einiger mündlicher Ergänzungen von ihm bedurft zu haben. So ist z. B. Act IV. Sc. 1 nicht vermerkt, dass Hubert mit dem Fusse stampft und die Henkersknechte dann mit ihren glühenden Eisen eintreten. Eben so ist unbezeichnet gelassen (Act IV. Sc. 3) das Herabspringen Arthur's von der Mauer, obwohl sein Erscheinen auf derselben wohl notirt ist: *Enter Arthur on the walles*, d. h. auf dem Balkon im Hintergrunde. — Das ältere Drama eines Anonymus, welches Shakspere grossentheils seinem Scenarium zu Grunde gelegt hat, bringt an der entsprechenden Stelle eine detaillirtere Weisung: *He leapes, and brusing his bones, after he was* (soll heisen: *wakes*) *from his traunce, speakes thus.* Aber jener alte *King John* war in seiner ersten Ausgabe (1591) für Leser bestimmt, die, wie wir wiederholt sahen, solcher genaueren Bühnenweisungen bedurften. Shakspere, wenn er, wie sehr wahrscheinlich, seinen Arthur in derselben Weise wie sein dramatischer Vorgänger sterben lassen wollte, konnte dem Darsteller der Rolle die nöthigen Instructionen mündlich ertheilen, die in seinem Manuscript nicht angedeutet waren. — Dieser Lakonismus unseres Dichters erzeugt an andern Stellen für die Spätern, denen die Tradition der ursprünglichen Shakspere'schen Darstellungen abhanden gekommen ist, allerdings eine gewisse Unsicherheit in ihren hinzugefügten Bühnenweisungen. So zu Anfang des fünften Actes, wo Pope den König vor den Augen der Zuschauer die Krone dem Cardinal überreichen und alsbald von diesem

zurückempfangen lässt, während Capell nur den letzten Moment uns vorführen möchte.

The life and death of King Richard the Second. Das Exemplar der vierten Quartausgabe (1615), welches für den Druck der Folio verwandt wurde, muss vorher als Theaterhandschrift für die Schauspieler im Gebrauch gewesen sein und zu diesem Zweck, wie einige Verkürzungen und manche Verbesserungen, so auch die ursprünglichen und herkömmlichen Bühnenweisungen erhalten haben, an Stelle derjenigen der Quartos, welche, weil für den Leser bestimmt, auch hier detaillirter abgefasst wurden, da das Drama zum ersten Male 1597 im Druck erscheinen sollte. So z. B. Act I. Sc. 3, wo aus den Bühnenweisungen der Quartos erst das ganze Arrangement der Schranken bei Coventry und des Zweikampfs deutlich wird, während die entsprechenden dürftigern Notizen der Folio manche mündliche Ergänzung von Seiten des Dichters als Regisseur voraussetzen lassen. — So fehlt in der Folio Act III. Sc. 3 die Weisung, dass Bolingbroke vor Richard niederkniet, welche die Quartos doch haben. — So bieten ferner Act V. Sc. 2 die Quartos, auf York und Aumerle bezüglich, die Bühnenweisung: *He plucks it out of his bosom and reads it*, die Folio sagt dagegen ganz kurz: *Snatches it.* — Und bald nachher (Act V. Sc. 3) steht in den Quartos: *The Duke of Yorke knocks at the door and cryeth;* in der Folio dagegen heisst es einfach: *Yorke within.* — In der Ermordungsscene hat die Folio lediglich: *Enter Exton and Servants;* die Quartos aber sagen viel lebhafter und anschaulicher: *The murderers rush in.*

The First Part of Henry the Fourth, with the Life and Death of Henry Sirnamed Hot-Spurre. Ob die spätere Quarto von 1613, aus der dieses Schauspiel in die Folio übergegangen ist, wirklich als Theaterhandschrift gedient hat, lässt sich wenigstens aus den Bühnenweisungen nicht constatiren, da diese grösstentheils ausführlich wie sie sind, in Quartos und Folio übereinstimmen. Nur sehr selten finden wir einen Zusatz in den erstern, so in den detaillirten Angaben zu der Ueberfallscene (Act II. Sc. 2), wo in der Folio die bezeichnenden Worte fehlen: *and Falstaffe after*

a blow or two runs away too. — Act V. Sc. 4 fehlt in der Folio die Bühnenweisung der Quarto, dass der Prinz den vermeintlich todten Falstaff am Boden liegend erblickt: *He spieth Falstaff on the ground.*

The Second Part of Henry the Fourth Containing his Death: and the Coronation of King Henry the Fift. Bei der eilfertigen und nachlässigen Weise, mit welcher der Druck der einzigen Quarto dieses Dramas nach einer abgekürzten Bühnenhandschrift veranstaltet wurde, sind auch die Bühnenweisungen spärlicher ausgefallen, als z. B. bei dem vorhergehenden Drama. Auch die viel vollständigere Handschrift, welche dem Drucke der Folio zu Grunde lag, ist mit solchen Vermerken nicht gerade reichlicher versehen. Im Gegentheil hat die für den Leser bestimmte Quarto noch Einiges in dieser Beziehung voraus. So wird nur in der Quarto das Costüm bezeichnet, in welchem die Fama als Prolog erscheint: *Enter Rumour painted full of tongues.* Eben so das Auftreten Falstaffs und seines Pagen (Act I. Sc. 2): *Enter sir John alone, with his page bearing his sword and buckler*, d. h. Falstaff geht allein, und hinter ihm schleppt sich sein Page mit dem Schwerte und Schilde des Ritters. Die Folio hat da blos: *Enter Falstaff and Page,* und alles Genauere blieb der mündlichen Instruction vorbehalten. — Eine charakteristische Bühnenweisung hat uns die Quarto am Schlusse des zweiten Actes bewahrt, dass nämlich Mistress Tearsheet mit verweintem Gesicht auf den Ruf Bardolphs noch einmal erscheint: *she comes blubbered.* — Dass der König (Act III. Sc. 1) in seinem Nachtkleide auftritt, wissen wir ebenfalls nur aus der Quarto. — Endlich erfahren wir auch aus der Quarto, dass der Schauspieler Sincklo, den wir in *The Taming of the Shrew* als Darsteller eines wandernden Comödianten und des Petruchio kennen lernten, in vorliegendem Drama die Rolle des ersten Büttels gespielt hat. Act V. Sc. 4 lautet nämlich die Bühnenweisung der Quarto: *Enter Sincklo with three or foure officers,* und vor den Reden dieser Scene, die in der Folio mit *Officer* bezeichnet sind, steht in der Quarto *Sincklo*, während den Reden, welche die Folio mit *Dol.* (d. h. *Doll Tearsheet*) bezeichnet, die Quarto das derbere Appellativum *Whore* statt des betreffenden Eigennamens vorgesetzt hat.

The Life of Henry the Fift. Während die andern, völlig und durchgängig von der Folio abweichenden unrechtmässigen Quartausgaben: *The Merry Wives of Windsor, Hamlet* und *Romeo and Juliet* die augenfällige Mangelhaftigkeit ihres Textes im Interesse der Leser durch desto reichhaltigere Bühnenweisungen zu ergänzen suchen, steht die im Uebrigen derselben Kategorie angehörende Quarto des vorliegenden Dramas in dieser Hinsicht gegen die Folio so sehr zurück, dass sie keiner weitern Berücksichtigung für unsern Zweck bedarf. — Die Folio, offenbar nach dem vollständigen Theatermanuscript gedruckt, enthält so viel Bühnenweisungen, wie wir erwarten dürfen bei einem Schauspiel, das unter des Dichters Mitwirkung in Scene gesetzt wurde. Nur Eine darunter mag hervorgehoben werden, weil sie charakteristisch ist (Act III. Sc. 6): *Drum and Colours. Enter the King and his poore Souldiers.* Damit wird die traurig ausgehungerte und zerlumpte Verfassung bezeichnet, in welcher die von den Kriegsstrapazen mitgenommenen Soldaten Heinrich's auftreten.

The first Part of King Henry the Sixt. — Die Bühnenweisungen dieses Dramas, das zuerst in der Folio erschien, sind, der vielfach wechselnden und reich bewegten Handlung entsprechend, in so ungewöhnlichem Grade ausführlich und zahlreich, dass sich zwei Möglichkeiten daraus zu ergeben scheinen: entweder war der Dichter an der Inscenirung dieses seines, vielleicht frühesten Jugendwerkes noch nicht betheiligt, oder aber es hatte eine Zeitlang die freilich, so viel wir wissen, nie verwirklichte Absicht bestanden, das Drama im Einzeldruck herauszugeben. Im ersteren Falle rühren die Bühnenweisungen von unserem Dichter her; im andern Falle sind sie im Interesse des Lesers von den Personen hinzugefügt, welche an eine Veröffentlichung des Dramas dachten, vielleicht zu der Zeit, als auch der zweite Theil Heinrich's VI., in einer ersten, allerdings sehr unvollständigen und willkürlich veränderten Form gedruckt erschien.

The second Part of Henry the Sixt, with the death of the Good Duke Humfrey. Die erste verstümmelte und unrechtmässige Ausgabe dieses Dramas, welche bekanntlich 1594 unter dem Titel:

The first Part of the Contention betwixt the two famous Houses of Yorke and Lancaster etc. erschien, verhält sich wie die erste Quarto der *Merry Wives of Windsor.* Die Herausgeber haben, um den Leser für die arge Mangelhaftigkeit ihres Textes einigermaassen zu entschädigen und das Verständniss zu erleichtern, die eingehendsten Bühnenweisungen eingefügt, welche die scenische Darstellung, aus deren Erinnerung sie verfasst wurden, auch uns in manchen Theilen noch verdeutlichen können. So z. B. schon Act I. Sc. 1 hat die Folio nur die einfache Notiz: *Exeunt King, Queene, and Suffolke. Manet the rest.* Aus der Quarto ersehen wir, dass Gloster die Pairs, welche dem Könige folgen wollten, zurückhielt: *Exit King etc. and Duke Humphrey stayes all the rest.* — Act II. Sc. 1 sehen wir aus der Quarto, dass die Königin mit ihrem Jagdfalken auf der Hand erscheint *(with her hawke on her fist),* was die Folio unbemerkt lässt. — Act II. Sc. 4 wird die Armesündertracht, in der die Herzogin von Gloster auftritt, ausführlicher in der Quarto beschrieben. Dass sie barfuss erscheint und dass auf dem weissen Laken, das sie trägt, Verse mit Nadeln festgesteckt sind, sagt uns die Folio nicht, obwohl die Darstellung es ohne Zweifel so anordnete. — Die Ermordung Gloster's (Act III. Sc. 2) ist in den Bühnenweisungen der Quarto viel augenfälliger gemacht, als in denen der Folio. Wo dem König Heinrich die Leiche des Ermordeten gezeigt werden soll, da hat die Folio nur: *Bed put forth.* Den erklärenden Commentar zu diesem Lakonismus liefert die Quarto: *Warwick drawes the curtaines and showes Duke Humphrey in his bed.* Das Bett stand also in dem kleineren Bühnenraum unter dem Balkon und ward erst sichtbar, als der Vorhang davor weggezogen wurde. — Auf demselben Bette an derselben Stelle wird dann in der folgenden Scene der im Todeskampfe phantasirende Cardinal sichtbar, wie uns die Bühnenweisung der Quarto lehrt: *Enter King and Salisbury, and then the Curtaines be drawne and the Cardinall is discovered in his bed, raving and staring as he were madde.* — Statt dieser anschaulichen Schilderung hat die Folio ganz nüchtern: *Enter the King, Salisbury and Warwick to the Cardinal in his bed.* — Act IV. Sc. 10 lässt die Quarto

freilich wie so manches Andere durch das ganze Drama hindurch auch den Monolog Jack Cade's bei seinem Auftreten aus — dafür aber hat sie die in der Folio fehlende drastische Bühnenweisung: *Jacke Cade lies downe picking of hearbes and eating them.* Daran mochten sich die Leser der Quarto an Stelle des ihnen vorenthaltenen Monologs genügen lassen.

The Third Part of Henry the Sixt with the death of the Duke of Yorke. Auch zur Aufführung dieses Dramas bringt uns die erste unrechtmässige und verstümmelte Ausgabe, welche 1595 unter dem Titel: *The True Tragedie of Richard Duke of Yorke etc.* erschien, in ihren Bühnenweisungen einige ergänzende Notizen. So sehen wir (Act I. Sc. 1), dass König Heinrich und seine Anhänger als Lancastrier mit rothen Rosen an ihren Hüten auftreten. — Act III. Sc. 1 sagt uns die Quarto, die für die Leser bestimmt war, dass die beiden mit Armbrüsten bewaffneten Personen Förster sind; das für die Schauspieler bestimmte Manuscript, das der Folio zu Grunde lag, nennt dafür die beiden Schauspieler, welchen diese Rollen zuertheilt waren: den schon in zwei andern Dramen durch ein Versehen genannten Sincklo und einen gewissen Humfrey, wie Malone vermuthet hat: *Humphrey Jeaffes.* — Wenn Act V. Sc. 1 Clarence zu Warwick sagt:

> *Father of Warwick, know you what this means?*
> *Look here I throw my infamy at thee,*

so liefert uns nur die Quarto die Erklärung, welche diese Worte deutlich macht: *Clarence takes his red Rose out of his hat and throws it at Warwick* — also eine symbolische Pantomime, mit der er sich von den Lancasters lossagt. Die entsprechende Bühnenweisung muss, wie in der Folio, so im Theatermanuscripte gefehlt haben und den Schauspielern mündlich insinuirt worden sein.

The Tragedy of Richard the Third: with the Landing of Earle Richmond, and the Battell at Bosworth Field. In der vorigen Abhandlung habe ich den Nachweis versucht, dass der in den Quartos überlieferte Text dieses Schauspiels zwar aus einer correcten und vollständigen Handschrift entnommen, aber

durch den anonymen Herausgeber durchgängig im Sinne einer vermeintlichen Verbesserung überarbeitet worden sei, während wir in dem nach dem Bühnenmanuscripte veranstalteten Foliodrucke das Drama so besitzen, wie es von der Shakspere'schen Gesellschaft dargestellt wurde. Ist mir dieser Nachweis gelungen, so müssen auch die Bühnenweisungen, in denen die Quartos von der Folio abweichen, die überarbeitende Hand des Anonymus verrathen. Und zwar stellt sich dabei heraus, dass derselbe, wie er die Reden vielfach abgekürzt hat durch Streichungen, auch die Bühnenweisungen, die er in dem ihm vorliegenden Manuscripte vorfand, theilweise gekürzt hat. So hat z. B. die Folio Act I. Sc. 2 mit detaillirter Angabe: *Enter the Coarse of Henry the sixt with Halberds to guard it, Lady Anne being the Mourner.* — Dafür hat die Quarto: *Enter Lady Anne, with the hearse of Henry the 6.* — In derselben Scene fehlt in der Quarto die unentbehrliche Bühnenweisung der Folio: *He layes his brest open, she offers at with his sword,* und ebenso die vorhergehende entbehrlichere: *She looks scornfully at him,* welche Notiz der Dichter als Weisung für das Mienenspiel des Schauspielers, der die Rolle der Anna gab, hinzugefügt hatte. — Act II. Sc. 2 wird in der Folio das Auftreten der Königin genauer vorgeschrieben: *Enter the Queene with her haire about her ears* — wo die Quarto einfach: *Enter the Queene,* hat. — Andererseits fügt der Anonymus auch gelegentlich missverständlich unmotivirte Weisungen hinzu, welche der Dichter nicht beabsichtigt haben kann. So hat die Quarto Act III. Sc. 2 zum Schlusse der Worte, welche Hastings zu dem Priester spricht, die auffällige Bühnenweisung: *He whispers in his ears.* Man sieht nicht ein, weshalb das bisher laut geführte Gespräch plötzlich flüsternd fortgesetzt werden sollte, zumal Buckingham's folgende Worte offenbar nur auf das laut geführte Gespräch gehen. — Aus der Bühnenweisung (Act III. Sc. 5) hat der Anonymus gerade das Charakteristische gestrichen, dass nämlich Gloster und Buckingham *in rotten armour, marvellous ill-favoured* auftreten. Er verkürzt diese ächt-Shakspere'sche Bezeichnung, die uns in der Folio erhalten ist, in ein nichtssagendes *in armour.*

The Famous History of the Life of King Henry the Eight. — Schon dieser Titel, wie ihn die Folio bringt, wie aber der Dichter selbst sein Drama schwerlich benannt haben wird, lässt vermuthen, dass die Theaterhandschrift manche Zusätze von scenischer Art durch die Vermittelung der Schauspieler erhalten haben mag, welche das Stück ohne die persönliche Mitwirkung des Dichters aufzuführen hatten. Doch ist in der Fülle von Bühnenweisungen, mit denen gerade dieses Drama ausgestattet ist, vielleicht ein Unterschied zu constatiren zwischen den gleichsam äusserlichen Vermerken, welche, die verschiedenen Haupt- und Staats-Actionen betreffend, eben so gut als vom Dichter und sogar besser von den Regisseurs des Globustheaters bestimmt werden konnten, und zwischen den mehr innerlichen, welche als zum Verständniss des Spiels und der Charaktere gehörig nur der Dichter selbst verzeichnen mochte. Zu den ersteren gehören die Bühnenweisungen der grossen Gerichtsscene in Blackfriars (Act II. Sc. 4), ferner des Krönungszuges (Act IV. Sc. 1) und endlich der Taufprocession (Act V. Sc. 5). Andere kürzere dagegen müssen von Shakspere selbst herrühren; und namentlich auch die ausführlichere Beschreibung der Vision der Königin Catharina (Act IV. Sc. 2) verräth deutlich unseres Dichters Hand.

The Tragedie of Troylus and Cressida. Zwischen den Bühnenweisungen der Quarto, welche für die Leser bestimmt war, und denen der Folio, welche dieses Drama aus der Theaterhandschrift gab, besteht ein ähnliches Verhältniss, wie wir es in *King Richard III.* wahrzunehmen glaubten. Der anonyme Herausgeber der Quarto, obwohl er im Uebrigen keineswegs so radical verfuhr, wie der anonyme Herausgeber der ersten Edition des *King Richard III.* hat sich manche Abkürzungen und Auslassungen der von Shakspere selbst herrührenden Bühnenweisungen gestattet. Dass Act II. Sc. 1 Ajax den Thersites schlägt, erfahren wir nur aus der Folio. — Das Auftreten der Cassandra (Act II. Sc. 2) wird in der Folio mit einer Instruction für den Schauspieler bezeichnet: *Enter Cassandra with her haire about her eares.* In der Quarto wird sie dem Leser einfacher vorgeführt: *Enter Cassandra raving.* — Act III. Sc. 3 werden Achilles und Patroclus in dem hintern Bühnen-

raum unter dem Balkon sichtbar, indem der Vorhang davor weggezogen wird. Das bezeichnete die Handschrift des Dichters bühnengemäss: *Enter Achilles and Patroclus in their Tent;* und der Herausgeber der Quarto setzt dafür anschaulicher für den Leser: *Achilles and Patroclus stand in their tent.* — Viele und darunter sehr wesentliche Bühnenweisungen sind, wie in manchen andern Dramen, auch in diesem erst von den spätern Herausgebern eingefügt.

The Tragedy of Coriolanus. Auch bei der Inscenirung dieses historischen Schauspiels aus seiner späteren oder spätesten Zeit scheint der Dichter persönlich nicht mehr betheiligt gewesen zu sein. Er hat deshalb seinem Manuscripte, das der Folio zu Grunde gelegt wurde, so viele Bühnenweisungen einverleibt, wie die leidenschaftlich bewegte, den Schauplatz so oft wechselnde Handlung sie zur Orientirung der Schauspieler erforderlich machte. Denn nur für diese Orientirung der Schauspieler, nicht etwa zur Verdeutlichung durch irgend welchen scenischen Apparat, können solche Vermerke bestimmt gewesen sein, wie Act I. Sc. 4: *Enter Martius, Titus Lartius, with Drumme and Colours etc. as before the City Corialus,* d. h. als ob sie vor Corioli anrückten. Oder Act II. Sc. 2: *Enter two Officers to lay Cushions, as it were in the Capitoll,* d. h. die Sitzkissen für die Senatoren werden gelegt, als ob es auf dem Capitol wäre. — Dergleichen örtliche Andeutungen gehören freilich auch im vorliegenden Drama zu den Seltenheiten, und sie lassen uns bisweilen gerade da im Stich, wo sie am wünschenswerthesten wären. Ob z. B. Shakspere die Schlussscene in Antium oder in Corioli spielen lassen wollte, das wird sich nie mit Sicherheit entscheiden lassen. Möglich freilich, dass unser Dichter sich selber diese Frage gar nicht einmal vorgelegt hat.

The Lamentable Tragedy of Titus Andronicus. Der Dichter selbst hat dieses Drama in seiner Handschrift mit eben so ausführlichen und eingehenden Bühnenweisungen ausgestattet, wie sein anderes Jugendwerk *The first Part of K. Henry VI.*, und dieselbe Schlussfolgerung, die sich dort ergab, liegt auch hier nahe. Wie der *Titus Andronicus* in die Folio aus einem Exemplar der Quarto

von 1611 überging, so sind auch im Ganzen die dort verzeichneten Weisungen daher entlehnt; aber wie dieses Exemplar, das im Gebrauche der Schauspieler gewesen sein muss, manche Varianten aus anderen Quellen und sogar eine ganze Scene (Act III. Sc. 2) als handschriftliche Zuthat enthalten haben muss, so sind auch gelegentlich die Bühnenweisungen im Interesse der scenischen Darstellung genauer gefasst. — So erfahren wir nur aus der Folio Act I. Sc. 1, dass Marcus Andronicus mit der Krone in der Hand auf dem Bühnenbalkon erscheint. Die Bezeichnung »*aloft*« fehlt in den Quartos. — Der kleinere Raum unter dem Balkon stellte das Grab der Adroniker vor, und die Bühnenweisung: *They open the tombe,* die sich in Quartos und Folio findet, deutet mithin ein Wegziehen des Vorhanges vor demselben an. — Dass Act II. Sc. 3 die beiden Söhne des Andronicus nacheinander in die Grube stürzen, verzeichnet nur die Folio mit: *Both fall in.* — Act V. Sc. 3 sagt die für die Leser bestimmte Quarto wohl, dass Titus, als Koch gekleidet, das Essen aufträgt; aber dass zu dem Zwecke erst ein Tisch hingestellt werden musste, diese scenische Notiz: *A Table brought in,* steht nur in der Folio und muss also handschriftlich in dasjenige Exemplar der Quarto eingetragen sein, dessen sich die Schauspieler seit dem Jahre 1611 zu ihren Aufführungen dieser Tragödie bedienten. Wahrscheinlich war dasselbe für den Gebrauch bequemer, als die vielleicht im Laufe der Jahre sehr verbrauchte Handschrift, die aber, wie aus obiger Notiz von der Ergänzung einer vorher ausgelassenen Scene erhellt, noch vorhanden gewesen sein muss.

The Tragedie of Romeo and Juliet. Das Verhältniss der Bühnenweisungen dieses Schauspiels in der ersten unvollständigen und verstümmelten Quarto von 1597 zu den Bühnenweisungen der spätern vollständigen Ausgaben in Quarto und Folio ist dasselbe, wie wir es bei Shakspere's *Merry Wives of Windsor* in dessen verschiedenen Textrecensionen obwalten sahen; es genügt also, im Allgemeinen auf die dort aufgestellten Wahrnehmungen und Schlussfolgerungen zu verweisen. Im Besonderen mag noch hinzugefügt werden, dass die der ersten Quarto reichlich beigegebenen Bühnen-

weisungen, so weit sie das stumme Spiel der Personen betreffen, die Mitwirkung eines Schauspielers bei der nothdürftigen Herstellung dieser unrechtmässigen Ausgabe verrathen. Dieser Schauspieler, der bei der Aufführung selbst wahrscheinlich betheiligt war, lieferte aus seiner Erinnerung eine ganze Reihe solcher schauspielerischer Vermerke, wie sie weder der Dichter in seinem Manuscripte verzeichnet, noch ein blosser Zuschauer im Interesse der Leser sich notirt haben würde. Als Belege mögen hier einige derselben angeführt werden mit Hinweisung auf die Acte und Scenen, in welche erst die spätern Herausgeber das Drama eingetheilt haben. — Act II. Sc. 6: *Enter Juliet somewhat fast, and embraceth Romeo.* — Act III. Sc. 2: *Enter Nurse, wringing her hands, with the ladder of cordes, in her lap.* — Act III. Sc. 3: *He offers to stab himselfe and Nurse snatches the dagger away.* — Und in derselben Scene eine Bühnenweisung von der Art, die bei den Franzosen »*une fausse sortie*« heisst: *Nurse offers to goe in and turnes againe.* — Eben so in der folgenden Scene: *Paris offers to goe in and Capulet calles him againe.* Endlich Act III. Sc. 5 nach dem Weggange der Amme: *She (scil. Juliet) lookes after Nurse.* — Wichtiger für unsere Kenntniss von der Inscenirung dieses Dramas ist eine andere Reihe von Bühnenweisungen, die wir nur in der ersten Quarto finden, die aber in dem vollständigen Manuscript, das den spätern Quartos und der Folio zu Grunde lag, fehlen und durch die mündliche Instruction des Dichters bei der Aufführung ergänzt werden mussten. Dazu gehört (Act IV. Sc. 3) am Schlusse von Juliet's Monolog die Weisung: *She fals upon her bed within the Curtaines*, d. h. ihr Lager stand unter dem Balkon in dem hintern Bühnenraum, dessen Vorhang sich alsbald wieder zuzog. Nachher zieht die Amme, wenn sie die Schläferin wecken soll, den Vorhang weg und endlich abermals wieder zu. Das letztere erhellt deutlich aus einer folgenden Bühnenweisung der ersten Quarto vor dem Auftreten der Musikanten: *They all but the Nurse goe fourth, casting Rosemary on her and shutting the Curtens.* — Derselbe kleinere Bühnenraum stellte dann in Act V. Sc. 3 das Grab der Capulets vor, und die Bühnenweisung der ersten Quarto: *Romeo opens the*

tombe bedeutet, dass der Schauspieler hier den Vorhang wieder wegzog. — Dass zu Anfang dieser Scene Graf Paris mit Blumen und mit wohlriechendem Wasser auftritt, erfahren wir gleichfalls nur aus der ersten Quarto: *Enter Countie Paris and his Page with Flowers and sweete water.* In der Handschrift des Dichters stand nur: *Enter Paris and his Page,* wie uns die spätern Quartos und die Folio bezeugen. — Dass die Rollen des Peter und des Balthasar von einem Schauspieler und zwar von dem namhaften Kemp gespielt wurden, ergiebt sich aus der Combination zweier Vermerke, die aus der Theaterhandschrift in einige spätere Quartos übergingen: Act IV. Sc. 5: *Enter Will Kemp* für *Enter Peter,* und Act V. Sc. 3: *Enter Romeo and Peter* für *Enter Romeo and Balthazar.*

The Life of Tymon of Athens. Die zahlreichen, gelegentlich auch auf das stumme Spiel der Personen eingehenden Bühnenweisungen dieses Dramas, das uns zuerst die Folio in verwahrloster Gestalt bringt, machen nicht den Eindruck, als ob sie von unserm Dichter herrührten, dessen Antheil am *Timon* ohnehin ein sehr partieller gewesen zu sein scheint. Die breite Geschwätzigkeit solcher Notizen, wie z. B. die zu Act I. Sc. 2 deutet eher auf eine andere Hand hin. Es heisst da: *Hoboyes Playing loud Musicke. A great Banquet seru'd in, and then Enter Lord Timon, the States, the Athenian Lords, Ventigius which Timon redeem'd from prison. Then comes dropping after all Apemantus discontentedly like himselfe.* Wir meinen, Shakspere würde in seinen eigenen Bühnenweisungen sich conciser und correcter ausgedrückt haben, und halten deshalb ein weiteres Eingehen auf vorliegendes Drama wenigstens nach dieser Seite unserer Betrachtung hin für überflüssig.

The Tragedie of Julius Cæsar. Die Bühnenweisungen dieses Dramas in der Folio, welche sicher den Abdruck der Theaterhandschrift enthält, sind so wenig vollständig, dass wir eine persönliche Mitwirkung unseres Dichters bei der Aufführung annehmen dürfen, im Gegensatz zu den beiden andern Römerdramen, wo die Fülle genauer und umständlicher Weisungen von des Dichters eigner Hand auf seine Abwesenheit bei der Inscenirung schliessen lässt. —

So fehlen z. B. Act II. Sc. 1 in der Folio die von Capell hinzugefügten Notizen: *a great Crowd following,* und *Music ceases.* Dagegen hat die Folio: *Antony for the course,* d. h. Antonius, für den Wettlauf des Lupercalienfestes costümirt. — So ist auch Act II. Sc. 2 Cæsar's Costüm bezeichnet: *Enter Julius Cæsar, in his Night-Gowne.* — Dass Artemidorus (Act II. Sc. 3) einen Brief lesend auftritt, hat dagegen erst Rowe notirt. — Den Hergang bei der Ermordung Cæsar's in ihren complicirten scenischen Details muss Shakspere vorzugsweise seiner mündlichen Unterweisung als Regisseur vorbehalten haben. In seinem Manuscripte stand, wie wir aus der Folio ersehen, nur die eine durchaus ungenügende Notiz: *They stab Cæsar.* — In dem ersten Theile dieser Scene fehlt vollends jede Angabe darüber, wie auf dem Shakspere'schen Theater der Eintritt oder Aufgang Cæsar's und seines Gefolges zum Capitol vermittelt wurde, so dass die Herausgeber in ihren ergänzenden Bühnenweisungen sich auf blosse Vermuthungen beschränkt sahen. — Eine etwas verfrühte Bühnenweisung hat die Folio, wie an so vielen andern Stellen anderer Dramen, Act III. Sc. 2: *Enter Brutus and goes into the Pulpit, and Cassius with the Plebeians;* d. h. Brutus begiebt sich erst nachher auf die Rednerbühne, da wo der dritte Bürger sagt: *The noble Brutus is ascended: silence!* — Dieses »Pulpit« war natürlich wieder der Balkon im Hintergrunde. — Das Verschwinden des Geistes (Act IV. Sc. 3) ist in der Folio durch kein »*Exit*« bezeichnet, weshalb die spätern Herausgeber über die bestimmte Stelle des Textes, wo es zu setzen wäre, uneins sind. Desto genauer ist das Auftreten des Geistes markirt: *Enter the Ghost of Cæsar.* Dass es Cæsar's Geist sei, der erscheint, würden wir sonst aus dem folgenden Dialog zwischen ihm und Brutus kaum entnehmen können. — Act V. Sc. 1 nach dem Weggange des Octavius und Antonius hat die Folio die Bühnenweisung: *Lucillius and Messala stand forth*, womit der Dichter in seiner Handschrift nur den beiden Schauspielern andeuten wollte, sich bereit zu halten; denn in der That redet Brutus erst bei Seite mit Lucilius, und nachher laut mit Messala. — Endlich fehlt am Schlusse des Dramas eine bestimmte nähere Bezeichnung

von Brutus' Selbstmord, weshalb auch hier wieder die spätern Herausgeber ihre ergänzende Bühnenweisung: *Runs on his sword* nicht mit völliger Sicherheit zu placiren wissen: ob hinter die Worte: *Farewell, good Strato*, oder vor die einzige Bühnenweisung der Folio: *Dyes.*

The Tragedie of Macbeth. Auch die Bühnenweisungen zu dieser Tragödie, wie sie aus der Handschrift in die Folio hinübergenommen sind, mögen in ihrer knappen Fassung von unserm Dichter herrühren und in mündlicher Instruction vielfach von ihm ergänzt sein. So fehlen z. B. Act III. Sc. 3 alle genaueren Bezeichnungen über den Vorgang bei Banquo's Ermordung und Fleance's Entkommen. — Eben so musste in der folgenden Bankettscene Shakspere mündlich seine Intentionen über das Auftreten des Mörders, über die zweimalige Erscheinung des Geistes und über das Verhalten Macbeth's und seiner Gäste dazu genauer mittheilen, als wir sie in der Folio, d. h. in der Bühnenhandschrift finden. — Ob auf dem Shakspere'schen Theater in der That ein Unterschied gemacht wurde zwischen einem blossen Weggang der Hexen: *Exeunt*, der Bühnenweisung zu Act I. Sc. 1 und zu Act III. Sc. 5, und zwischen einem Verschwinden derselben: *Witches vanish*, der Bühnenweisung zu Act I. Sc. 3 und zu Act IV. Sc. 1, ist für uns, die wir die Mitwirkung des ursprünglichen Regisseurs entbehren müssen, nicht leicht festzustellen. — Detaillirt genug sind dagegen die einzelnen Erscheinungen aus dem Hexenkessel Act IV. Sc. 1 verzeichnet, die sich Shakspere also gleich bei der Conception seines Dramas in dieser Gestalt und Reihenfolge ausgedacht haben muss. Ob das Verschwinden dieser Spukbilder durch eine Versenkung, worauf die wiederholte Weisung »*Descends*« hindeutet, auch bei dem zweimaligen Verschwinden des Banquo'schen Geistes zur Anwendung kam, ist nicht mehr auszumachen, da an den beiden betreffenden Stellen überhaupt kein Vermerk zu finden ist. Vielleicht wurde in der Bankettscene der Vorhang unter dem Balkon mit benutzt, wie möglicher Weise das Bankett selbst in dem kleinern Bühnenraum im Hintergrunde sichtbar wurde durch das Zurückziehen dieses Vorhangs. Die Bühnenweisung lautet: *Banquet pre-*

par'd, und nicht: *Banquet brought in,* wie bei andern Gelegenheiten, wo ein Bankett hereingebracht wird.

The Tragedie of Hamlet. Der Verschiedenheit der drei Textrecensionen, welche uns von diesem Drama in der Quarto von 1603, in der Quarto von 1604 und in der Folio vorliegen, entspricht auch die Verschiedenheit der Bühnenweisungen in diesen drei Ausgaben. Und zwar gestattet die besondere Beschaffenheit dieser scenischen Zuthaten einen wahrscheinlichen Schluss auf deren jedesmalige Quelle. Die Veranstalter der unvollständigen und unrechtmässigen ältesten Ausgabe haben, ähnlich wie in den analogen Fällen der *Merry Wives of Windsor* und des *Romeo and Juliet,* die Mangelhaftigkeit ihres dürftig zusammengeflickten Textes zu ergänzen gesucht durch desto reichlichere Bühnenweisungen, welche, aus den Reminiscenzen der Aufführungen geschöpft, im Fortschritte ihres Textes in demselben Grade an Ausführlichkeit und Genauigkeit zunehmen, wie der Text selbst an diesen Eigenschaften verliert. — Die Quarto von 1604, offenbar durch das vorhergegangene Plagiat von 1603 veranlasst, druckt den Text vollständig aus der Theaterhandschrift ab und enthält keine weitern Bühnenweisungen, als die in dem Manuscripte des Dichters vorhandenen, welche, wie wir bei andern unter Shakspere's Mitwirkung inscenirten Dramen sahen, allemal der Vervollständigung durch die mündliche Instruction des Regisseurs bedurften. — Wie der Foliotext des Hamlet endlich aus einem spätern Theatermanuscript hervorging, welches vielfache Spuren schauspielerischer Manipulationen, den spätern Aufführungen gemäss, aufzuweisen hatte, so haben auch dessen Bühnenweisungen zu einer Zeit, da Shakspere selbst seinen Genossen nicht mehr mit Rath und That zur Seite stand, manche Ergänzungen von fremder Hand erfahren. Andererseits, obwohl in geringerem Maasse, sind bei dieser Modification auch einzelne Vermerke verloren gegangen, welche, von unserm Dichter herrührend, sich in Quarto B (d. h. in der vollständigen Quarto von 1604) finden. Dahin gehört z. B. gleich in der ersten Scene die Notiz von einer Geberde des Geistes: *It spreads his armes,* und von dem Hahnenschrei: *The cock crowes.* — In Act I. Sc. 4, verzeichnet ebenso nur Quarto B den lärmenden

Pomp, mit welchem des Königs Zechgelage begleitet wird: *A flourish of Trumpets and 2 peeces goe off.* — In der Regel aber sind die Bühnenweisungen der Folio genauer als die der Quarto B. So Act II. Sc. 2 hat die Quarto B nur: *A Flourish,* die Folio aber deutet zugleich den Zweck des Signals an: *Flourish for the Players.* — Die Quarto in derselben Scene überlässt es der mündlichen Anweisung oder dem Belieben des Regisseurs, wie viele wandernde Comödianten auftreten sollen: *Enter the Players;* die Folio aber giebt deren Zahl an, wie die Bühnenpraxis mittlerweile sie festgestellt hatte: *Enter foure or five Players.* — Act III. Sc. 2 tritt der Dänische Hof, laut Quarto B, unter Trommel- und Paukenschall auf; laut der Folio ertönt ein Dänischer Marsch und die Leibwache des Königs trägt Fackeln dabei zur bessern Beleuchtung des Schauspiels im Schauspiel. Die Pantomime des Prologs in derselben Scene enthält in der Folio durch die Hand der Schauspieler einige Züge mehr, als Shakspere selbst, der Quarto B zufolge, in seiner Handschrift verzeichnet hatte. Auch dass Lucianus Gift in das Ohr des schlummernden Königs giesst, sagt uns eine Bühnenweisung der Folio an der betreffenden Stelle. — Der Dichter hatte vorgeschrieben, dass die Schauspieler mit Flöten auftreten sollten, daher in Quarto B: *Enter the Players with Recorders.* Im Verlaufe der Aufführungen stellte sich heraus, dass man an einem Bringer einer Flöte genug habe; daher in der Folio: *Enter one with a Recorder.* — Dass und wie Hamlet (Act III. Sc. 4) den Polonius tödtet, giebt keine Bühnenweisung der Quartos an, und die Folio hat nur im Allgemeinen: *Killes Polonius.* — Dass in derselben Scene der Geist im Nachtgewande erschien, wissen wir aus der ersten Quarto; die spätern Ausgaben schweigen über diesen Punkt. Dass Hamlet am Schluss der Scene den Leichnam des Polonius wegschleppt, hatte der Dichter mit keiner ausdrücklichen Weisung in seinem Manuscripte notirt, wie uns Quarto B zeigt; aber die Veranstalter der ersten Quarto und die Schauspieler in der spätern Bühnenhandschrift hatten das Versäumte oder der mündlichen Instruction Vorbehaltene, Jeder auf eigene Hand, nachgeholt: *Exit Hamlet with the dead body* in der ersten Quarto und: *Exid Hamlet, tugging in Polonius* in der

Folio. — Ophelia's Auftreten (Act IV. Sc. 5) ist in der Quarto B mit einem blossen »*Enter*« bezeichnet, die Folio fügt jedoch als Notiz für den Schauspieler »*distracted*« hinzu. Ein genaueres Bild von der Erscheinung der Wahnsinnigen auf dem Shakspere'schen Theater giebt aber dem Leser aus der Erinnerung der Aufführung der Fabrikant der ersten Quarto: *Enter Ophelia, playing on a Lute, and her haire downe, singing.* — Die Bühnenweisung von dem Auftreten des Leichenzuges (Act V. Sc. 1) hat der Dichter in knappster Form gegeben, als Randglosse gleichsam, wie sie auch in der Quarto B abgedruckt ist; *Enter K. Q. Laertes and the corse.* Die Schauspieler in der Folio erweitern und verdeutlichen es: *and a Coffin with Lords attendant,* während die erste Quarto auch noch den hinter dem Sarge einherschreitenden Priester notirt: *with a Priest after the coffin.* — In der Fechtscene (Act V. Sc. 2) enthält schon die Quarto B die nothwendigen Details des scenischen Apparats, die also vom Dichter selber gesetzt sind, während er für den verhängnissvollen Moment der Vertauschung der beiden Stossdegen die nöthigen Instructionen einer mündlichen Mittheilung vorbehalten hat. Quarto B bringt nämlich Nichts an der entsprechenden Stelle; die Folio hat die freilich ungenügende Weisung der Schauspieler: *In scuffling they change Rapiers.* — Am Genauesten klärt uns über den ganzen Hergang auch hier wieder der Urheber der ersten Quarto als Augenzeuge oder als Mitacteur bei der Aufführung auf: *They catch one anothers Rapiers and both are wounded, Leartes falles downe, the Queene falles downe and dies.* Auch den Weggang der Ueberlebenden in einem feierlichen Marsch und die Geschützsalve am Schlusse der Tragödie verzeichnet nur die Folio.

The Tragedie of King Lear. Ob die Bühnenweisungen der beiden Quartos von 1608 oder die davon unabhängigen der Folio mit grösserer Wahrscheinlichkeit der Hand unseres Dichters zuzuschreiben sein möchten, da sie doch schwerlich beide von ihm herrühren, das wird sich aus ihrer blossen Beschaffenheit kaum entscheiden lassen. In beiden Textrecensionen gleich unvollständig, so dass man bei der einen wie bei der andern eine mündliche Ergänzung von Seiten Shakspere's bei Gelegenheit der Inscenirung

voraussetzen dürfte, sind sie unterschiedslos bald in den Quartos, bald in der Folio genauer gefasst oder überhaupt notirt. Erwägen wir aber die auffällige Fahrlässigkeit, mit welcher der Quartotext des *King Lear* aus einer immerhin ziemlich vollständigen Abschrift des ersten Bühnenmanuscripts abgedruckt wurde, so dürfen wir dem betreffenden Drucker oder Abschreiber auch wohl eine gleiche Fahrlässigkeit in der Behandlung der Bühnenweisungen zutrauen. — Der Foliotext aber, jedenfalls sorgsamer aus einem spätern, für die Darstellung umsichtig gekürzten Bühnenmanuscripte abgedruckt, hat die Präsumtion für sich, dass auch seine sparsameren Bühnenweisungen von Shakspere's Hand, wenigstens grossentheils, herrühren und später in der schauspielerischen Tradition nach den Angaben des Dichters bei der ersten Aufführung ihre nothwendige Ergänzung erhielten. — Eines vergleichenden Eingehens auf Einzelnheiten bedarf es in diesem Falle um so weniger, als das zweifelhafte Sachverhältniss kaum dadurch klarer würde.

The Tragedie of Othello, the Moore of Venice. Die erste Quarto, die erst längere Zeit nach des Dichters Tode und nur um ein Jahr früher als die Folio erschien, muss, wie die Cambridge Editors bemerken, nach einem ältern, nicht mehr für die Bühne gebrauchten Manuscripte gedruckt sein. Im Gegensatze dazu scheint der Text der Folio aus der Handschrift entlehnt, welche damals noch im Besitze des Blackfriarstheaters sich vorfand, einer Handschrift, welche, hie und da durch die Theatercensur modificirt, sich doch auf das Originalmanuscript des Dichters in seiner Vollständigkeit zurückführen lässt. — Wie bei anderen Dramen, bei deren Aufführung sich eine Mitwirkung des Dichters voraussetzen lässt, sind auch die Bühnenweisungen des *Othello* in der ursprünglichen Handschrift und demgemäss in der Folio sehr knapp bemessen und mancher Vervollständigung durch die mündliche Instruction bedürftig. — Der Veranstalter der Quarto, der mit einer gewissen Sorgfalt verfuhr und seine Arbeit auch mit einer kleinen Vorrede ausstattete — eine Zugabe, welche von allen übrigen Quartos nur die von *Troilus and Cressida* aufzuweisen hat, — scheint im Interesse der Leser manche neue Bühnenweisungen hinzugefügt oder die

vorhandenen genauer gefasst zu haben. Denn dass Shakspere in seinem Manuscripte erst die ausführlicheren Bühnenweisungen der Quarto geschrieben und sie nachher zum Schaden der Deutlichkeit kürzer gefasst oder gar wieder gestrichen haben sollte, das ist doch kaum anzunehmen. — Bei der vergleichenden Auswahl solcher Vermerke, welche wir zum Belege des Gesagten vornehmen, begnügen wir uns mit den genannten beiden Texten, denn die Bühnenweisungen der zweiten Quarto von 1630 stimmen bald mit der einen, bald mit der andern Ausgabe und tragen daher zur Entscheidung der vorliegenden Frage wenig bei. — A. I. Sc. 1 lässt nur die Quarto den Brabantio »*in his night-gowne*« auftreten; und nur sie verzeichnet den scenischen Apparat zu Anfang von A. I. Sc. 3: *Enter duke and senators, set at a table with lights and attendants.* Der Tisch wurde wahrscheinlich sichtbar durch das Zurückziehen des Vorhangs im Hintergrunde. — Für die Leser bestimmt war die Notiz, welche die Quarto A. II. Sc. 1 dem Auftretenden beifügt: *Enter Montanio, governor of Cyprus.* Die Folio setzt einfach: *Enter Montano,* den richtigen Namen, wie ihn des Dichters Handschrift bot. — Das Läuten der Sturmglocke (A. II. Sc. 3) ist nur in der Quarto verzeichnet, ebenso (A. III. Sc. 3) das Niederknieen erst Othello's, dann Jago's beim Schwören, obwohl »*he kneeles*«, auf Othello bezüglich, um einige Zeilen vorgerückt steht. — Die unentbehrlichen Bühnenweisungen zu dem nächtlichen Ueberfall (A. V. Sc. 1) fehlen in beiden alten Ausgaben, und das gänzliche Stillschweigen darüber in der Folio ist ein deutlicher Fingerzeig, wie viel der Dichter bei der Inscenirung noch mit mündlichen Anweisungen nachzuholen hatte. — Die Bühnenweisung zu Anfang von A. V. Sc. 2 muss aus beiden Ausgaben combinirt werden, wie bereits die zweite Quarto von 1630 gethan hat, aus: *Enter Othello with a light,* in der Quarto, und aus: *Enter Othello, and Desdemona in her bed* in der Folio. Dass die Quarto diesen Zusatz nicht enthält, erklärt sich vielleicht aus dem Umstande, dass das Bett der Desdemona im Hintergrunde unter dem Balkon stand und erst sichtbar wurde, als Othello, im Verlauf seines Selbstgesprächs herantretend, den Vorhang wegzog. — Die Bühnen-

weisung: *He kisses her,* findet sich nur in der Quarto. — Ob aber die letzten Worte des Monologs: *She wakes,* wie sie in Quarto und Folio gedruckt stehen, auch als eine Bühnenweisung aufzufassen seien, das erscheint doch mindestens zweifelhaft. — Zu der Ermordung der Desdemona haben beide alte Ausgaben nur eine ungenügende Bühnenweisung: *He stifles her,* in der Quarto, und: *Smothers her,* in der Folio — letzteres gewiss Shakspere's eignes Wort. Empfindlicher als vielleicht irgend welche andere Bühnenweisung in den Shaksperedrucken vermissen wir eine solche zu Othello's nächstfolgender Rede, die mit den Worten »*So so*« schliesst. Die meisten Herausgeber haben denn auch, im Unklaren über die Intentionen des Dichters, wie er sie seinen Schauspielern mündlich bei der Inscenirung des *Othello* mitgetheilt hatte, keine Ergänzung des Fehlenden gewagt, mit Ausnahme Rann's, der, auf eine kühne Vermuthung hin: *Stabbing her* als erklärenden Zusatz einfügte.

The Tragedie of Anthonie, and Cleopatra. Von dieser Römertragödie gilt das vorher über die andere *Coriolanus* Gesagte. Die genaueren Bühnenweisungen, welche der Dichter seinem, später in die Folio übergegangenen Manuscripte beigab, machen es äusserst wahrscheinlich, dass er persönlich bei der Aufführung nicht betheiligt war. Als charakteristisch mag unter diesen hervorgehoben werden ein Vermerk zu A. III. Sc. 1: *Enter Ventidius as it were in triumph, the dead body of Pacorus borne before him.* — Im Sinne des Dichters bedeutet dieses »*as it were in triumph*« dass auch die Genossen und Untergebenen des Feldherrn, wie z. B. Silius, mit im Zuge erscheinen. — Die Truppenbewegungen und -begegnungen sind überhaupt genau angegeben zur Orientirung für die Schauspieler; eben so A. IV. Sc. 3 die Stellung der einzelnen Wachtposten: *They place themselves in every corner of the Stage,* sowie gleich darauf die Geistermusik: *Musicke of the Hoboyes is under the Stage.* — A. IV. Sc. 15 wird die Lage des Grabmals der Cleopatra mit dem Balkon im Hintergrunde identificirt durch die Bühnenweisung: *Enter Cleopatra and her Maides aloft, with Charmian and Iras,* sowie durch die folgende: *They heave Anthony aloft to Cleopatra.* — Dagegen fehlt A. V. Sc. 2 jede nähere Angabe

über die Art und Weise, wie Proculeius und seine Helfershelfer sich der im Grabmal verschanzten Cleopatra bemächtigen, und die von den spätern Herausgebern supplicirten Bühnenweisungen entsprechen vielleicht nicht ganz den scenischen Intentionen unseres Dichters, wenn er überhaupt solche hatte und nicht, wie aus seinem Stillschweigen zu erhellen scheint, das Arrangement dieses Manoeuvres den Schauspielern überliess.

The Tragedie of Cymbeline. Die Bühnenweisungen dieses Dramas, das aus einer Theaterhandschrift in die Folio übergegangen ist, bedürfen, für die ersten Acte namentlich, mancher Ergänzungen, welche indess unser Dichter, bei der Aufführung persönlich unbetheiligt, um so eher dem Verständniss seiner ehemaligen Kameraden anheimgeben durfte, als der Context deutlich genug darauf hinwies. So hat gleich in der ersten Scene Rowe zwei Vermerke eingefügt, den Posthumus und die Imogen betreffend: *Putting on the ring,* und: *Putting a bracelet on her arm.* — Andere Bühnenweisungen sind dagegen von den spätern Herausgebern ohne strenge Berücksichtigung der alten Bühnenverhältnisse hinzugefügt. So lassen sie A. II. Sc. 2 in Imogen's Schlafgemach den Jachimo aus einer auf der Bühne sichtbaren Kiste heraussteigen und nachher wieder in dieselbe hineinkriechen. Auf dem Shakspere'schen Theater aber war die Kiste schwerlich sichtbar. So lautet in der Folio die Bühnenweisung einfach: *Enter Imogen, in her Bed, and a Lady,* d. h. der Vorhang im Hintergrunde wird weggezogen und man sieht Imogen im Bette liegen. — Die weitere Bühnenweisung der Folio: *Jachimo from the Trunke,* hat diesen Zusatz nur zur Orientirung für die Schauspieler. Zum Schlusse der Scene steht in Bezug auf Jachimo ein blosses »*Excit*«, d. h. er geht ab von der Bühne, ohne dass von der Kiste weiter die Rede ist. Die schlafende Imogen aber verschwindet einfach durch das Zuziehen des Vorhangs im Hintergrunde, worauf alsbald die folgende Scene mit dem Auftreten Cloten's und der Lords beginnt, natürlich ohne irgendwelche weitere Decorationsveränderung und ohne Beseitigung der Kiste, welche Shakspere, wenn sie nothwendig gewesen wäre, ebenso gewiss verzeichnet hätte, wie er den Glockenschlag verzeichnet, der den

Jachimo zum Weggehen mahnt. *(Clocke strikes.)* — Sehr ausführlich, wie es die Sache mit sich brachte, hat der Dichter die Bühnenweisungen des letzten Actes, die er selber geben musste und nicht dem Ermessen der Schauspieler überlassen durfte, behandelt, sowohl was die Einzelnheiten der Kampfscenen (Scene 2 und 3) betrifft, wie auch Alles, was sich auf die scenische Darstellung der Vision des gefangenen Posthumus (Scene 4) bezieht. Der Dichter konnte diese scheinbaren Aeusserlichkeiten um so weniger in seinem Manuscripte übergehen, je inniger sie im Zusammenhange mit der Entwicklung der Handlung in der grossen Schlussscene verknüpft sind.

IX.

CHETTLE'S HOFFMAN UND SHAKSPERE'S HAMLET.

Henry Chettle, der Dramatiker und Pamphletist, ist bisher in der Shakspere'schen Literatur bei zwei gelegentlichen Veranlassungen in Beziehung zu seinem grossen Zeit- und Kunstgenossen nachgewiesen und berücksichtigt worden: Einmal als Verfasser des humoristisch-satyrischen Schriftchens *Kind-Harts Dreame,* im Jahre 1592, und sodann, elf Jahre später, als er unter dem Titel *England's Mourning Garment* der eben verstorbenen Königin Elisabeth eine Todtenklage und einen poetischen Nachruf widmete. Ebenso bekannt wie die Ehrenerklärung, die er in der Vorrede des erstgenannten Pamphlets dem Charakter und dem Talente Shakspere's gezollt hat, ist die Aufforderung, welche er in dem letztgenannten Buche an unsern Dichter, den »silberzüngigen Melicert«, wie er ihn titulirt, richtet, das Andenken seiner königlichen Gönnerin in einem Trauergedichte zu verherrlichen. — Zu dieser zwiefachen Bezugnahme Chettle's auf Shakspere, welche längst in den verschiedenen Biographien unseres Dichters verzeichnet worden ist, noch eine weitere durchgängige Beziehung zwischen beiden Dramatikern als solchen zu constatiren, soll auf den nachfolgenden Blättern versucht werden, und zwar vorzugsweise an zwei Schauspielen, einem von Shakspere und einem von Chettle, von denen das eine offenbar durch das andere hervorgerufen ist.

Chettle's Wirksamkeit als Schauspieldichter, so weit wir — mehr aus einzelnen überlieferten Notizen, als aus einer Reihe uns erhaltener Werke des Verfassers — darüber zu urtheilen vermögen, scheint vornehmlich zwischen die beiden oben erwähnten Daten, 1592 und 1603, zu fallen und begreift also, da er vermuthlich um das Jahr 1563—64 geboren und jedenfalls in oder vor dem Jahre 1607 gestorben ist,[1]) einen verhältnissmässig kleinen Theil seines Daseins in sich. Ehe er sich der dramatischen Schriftstellerei widmete, war er, der Sohn eines Londoner Bürgers, als Buchdrucker thätig gewesen und spielt auf dieses sein ursprüngliches Gewerbe noch gelegentlich in der spätern schriftstellerischen Periode seines Lebens an. So unterzeichnet er sich in einem an Thomas Nash gerichteten und von diesem in einem Pamphlet vom Jahre 1596 abgedruckten Schreiben als »Euer alter Setzer« *(your old compositor).* — Und in dem Vorworte zu seinem »*Kind-Harts Dreame*« rühmt er sich, während seiner buchdruckerischen Laufbahn nach Kräften aller bittern Polemik gesteuert zu haben. *(How I have, all the time of my conversing in printing, hindred the bitter inveighing against schollars it hath been very well known.)* — So war der Uebergang von der Schriftsetzerei zur Schriftstellerei bei Chettle leicht vermittelt. Dass ihn bei diesem Wechsel innere Neigung wie äusserer Anlass vorzugsweise dem Theater zuführte, dazu mochte unter Andern Shakspere's mächtig anregendes und anreizendes Beispiel mitgewirkt haben. Läuft doch Chettle's dramatische Carriere während des bezeichneten Jahrzehnts (1592—1603) völlig parallel der gleichzeitigen und gleichartigen Thätigkeit unsres Dichters, nur mit dem für den Erstern niederschlagenden Unterschiede, dass Shakspere während dieser Periode in freier Entwickelung seines

[1]) Im Jahre 1607 erschien Thomas Dekker's Pamphlet: *A Knights Coniuring*, in welchem Chettle als letzter Ankömmling unter den verstorbenen Dramatikern in den elyseischen Feldern geschildert wird: *He (scil. Nash) had no sooner spoken, but in comes Chettle sweating and blowing by reason of his fatness, to welcome whom because hee was of olde acquaintance, all rose up and fell presentlie on their knees, to drink a health to all the louers of Hellicon: in doing which, they made such a mad noyse, that all this coniuring which is past (beeing but a dreame) I suddentie started up, and am now awake.*

Genius zu einem stetig zunehmenden Ruhm und Wohlstand fortschritt, sein minder glücklicher Nebenbuhler aber sein fruchtbares Talent im Dienste von Schauspielern und Schauspieldirectoren verzetteln musste, ohne jemals des gebührenden Lohnes für sich selbst und des Ruhmes bei der Nachwelt froh geworden zu sein. Von den sechzehn Schauspielen, welche Chettle als selbständiger Autor verfasst hat, ist nur ein einziges, die weiterhin zu besprechende »*Tragedy of Hoffman*«, im Druck erhalten; und von einunddreissig anderen Dramen, deren Mitverfasser er gewesen, sind nur vier auf uns gekommen: *Patient Grissel,* von Chettle, Dekker und Haughton; *The Death of Robert Earl of Huntingdon,* von Chettle und Munday; *The Valiant Welshman,* von Chettle und Drayton; *The Blind Beggar of Bethnal Green,* von Chettle und Day. — Ueber das Maass seiner speciellen Begabung lässt sich natürlich bei solchen in Verbindung mit andern Dramatikern verfassten Dramen — auch wenn deren mehrere noch vorhanden wären — nicht mit völliger Sicherheit urtheilen; dass er aber schon, ehe er im Jahre 1597 in ein gewisses, auf wiederholte Anleihen und Vorschüsse gegründetes Abhängigkeitsverhältniss zu dem Theaterunternehmer Henslowe trat, sich als Dramatiker einen Namen gemacht, das geht aus der ehrenvollen Erwähnung Chettle's in Meres' »*Palladis Tamia*« (1598) hervor, wo derselbe oft citirte Passus, dem wir so werthvolle Fingerzeige für die Chronologie Shakspere'scher Dramen verdanken, unter den besten für das Lustspiel *(one of the best for Comedy)* auch Chettle namhaft macht.[1])

Aus dem Tagebuche des Theaterdirectors Henslowe erhellt, dass Chettle im Sommer 1602 mit der Abfassung einer »*Danish Tragedy*« beschäftigt war; und nach der damaligen Praxis rivalisirender Bühnen in London liegt allerdings die von Collier geäusserte

---

[1]) Freilich figurirt er als letzter in dieser von Meres aufgezählten Reihe: *so the best for comedy among us be Edward Earl of Oxford, Doctor Gager of Oxford, Master Rowley (once a rare scholar of learned Pembroke Hall in Cambridge), Mr. Edwards (one of her Majestys chapel), eloquent and witty John Lilly, Lodge, Gascoyne, Greene, Shakespeare, Thomas Nash, Thomas Heywood, Anthony Mundie (our best plotter), Chapman, Porter, Wilson and Henry Chettle.*

Vermuthung nahe, dass mit diesem Schauspiel dem vielleicht eben in Scene gesetzten Shakspere'schen *Hamlet* eine Concurrenz gemacht werden sollte in der Vorführung desselben Stoffes in anderer Behandlung. — Ob, wie Collier ferner muthmasst, Chettle zu dem Zwecke den von der Truppe Henslowe's schon im Jahre 1594 aufgeführten vorshakspere'schen *Hamlet*[1]) überarbeitet habe, erscheint aber deshalb zweifelhaft, weil Henslowe alsdann in seinem Tagebuch ein ihm selber angehöriges und altbekanntes Drama wohl mit seinem alten Namen *Hamlet*, nicht aber mit der irreleitenden und vagen Bezeichnung einer »Dänischen Tragödie« benannt haben würde. Wäre das betreffende Stück Chettle's wirklich jener alte *Hamlet* in verjüngter Gestalt gewesen, so hätte derselbe dem Zwecke einer beabsichtigten Concurrenz unter dem alten, alle Prioritätsrechte ausdrücklich wahrenden Namen, besser entsprochen als unter jenem einer »*Danish Tragedy*«. So aber kennen wir weder den Inhalt dieses vermeintlichen Chettle'schen Drama's noch wissen wir, ob dasselbe überhaupt jemals auf der Henslowe'schen Bühne zur Aufführung gelangt ist. Die betreffende Notiz in Henslowe's Tagebuch besagt nur, dass Henry Chettle die Summe von zwanzig Schilling erhielt als Handgeld für ein Stück, welches er unter dem Namen »*Danish Tragedy*« schreiben wollte. *(lent unto Thomas Downton, the 7 of July 1602, to geve unto Harye chettell, in earnest of a tragedy called a Danyshe tragedy the some of XX s.)*

Wenn nun aber auch die von Collier in diesem einzelnen Falle vermuthete Rivalität Chettle's mit Shakspere in der Dramatisirung

[1]) Von diesem älteren *Hamlet* wissen wir bekanntlich nichts weiter, als dass Nash in seiner Vorrede zu einem Pamphlet Greene's, 1589, von Dichterlingen, die ursprünglich mit gerichtlicher Praxis zu thun gehabt, sagt, *he will afford you whole Hamlets, I should say, Handfulls of tragicall speeches*, und dass Lodge in einem Pamphlete (1596) einen Teufel so beschreibt: *he walks for the most part in black under colour of gravity and looks as pale as the vizard of the ghost which cried so miserably at the theatre like an oisterwife: Hamlet revenge!* — Wäre dieser Hamletgeist der Shakspere'sche, von Shakspere selbst gespielte Geist gewesen, der so jämmerlich wie ein Austernweib geschrieen, gewiss würde Meres zwei Jahre später in seiner Aufzählung Shakspere'scher Dramen neben *Titus Andronicus* auch den *Hamlet* erwähnt haben als Beweis für Shakspere's Meisterschaft in der Tragödie.

desselben Stoffes gerechten Zweifeln unterliegt, so hat doch Chettle vielleicht in anderer Weise sich im Interesse seines Arbeitgebers Henslowe zur Abfassung eines Schauspiels angeregt fühlen können, welches, durch Shakspere's *Hamlet* hervorgerufen, sich vor dem kühnen Wettstreit mit dieser, damals neuen Tragödie nicht scheute. Und in der That finden wir in demselben Tagebuch Henslowe's ein halbes Jahr später einen Vermerk einer Tragödie, welche Chettle nicht nur, wie die »*Danish Tragedy*«, zu schreiben versprochen hat, sondern die er wirklich schrieb. Es heisst da nämlich: *Lent unto Thomas Downton, the 29 day of Decembr 1602, to geve unto Harey Chettle, in pte of paymente for a tragedy called Hawghman, the some of V s.*[1])

Ein glücklicher Zufall hat uns nun diese Tragödie als das einzige der sechzehn von Chettle allein verfassten Dramen erhalten. Zu Chettle's Lebzeiten ist freilich auch dieses Stück so wenig wie die funfzehn andern gedruckt worden, obwohl dasselbe, wie der erste Herausgeber auf dem Titelblatte bezeugt, verschiedene Male mit grossem Beifall aufgeführt worden ist. Wenn dieser Herausgeber, ein gewisser Hugh Perry, in seiner Ausgabe vom Jahre 1631 als den Schauplatz dieser Aufführungen das Phönix-Theater in Drury-lane bezeichnet, so kann er damit nur die ihm bekannt gewordenen späteren Aufführungen gemeint haben.[2]) Ursprünglich muss das Stück, wie aus obigem Vermerk in Henslowe's Tagebuch erhellt, durch die Gesellschaft dieses Directors im Bankside am andern Themseufer zur Aufführung gelangt sein. Fast dreissig Jahre nach dieser ersten Aufführung gerieth das Manuscript oder

---

[1]) Vielleicht wurden dem armen, in steter Finanznoth schmachtenden Chettle bei dieser »partiellen« Zahlung für die »*tragedy of Hawghman*«, wie der höchst unorthographische Henslowe den Namen Hoffman schreibt, die 20 Schillinge in Abrechnung gebracht, welche er ein halb Jahr früher für die nie gelieferte »*Danish Tragedy*« als Handgeld empfangen hatte.

[2]) Das Phönix-Theater ist, wie Collier in seinem »*Account of the Old Theatres in London*« nachweist, erst geraume Zeit nach Jakob's Thronbesteigung aus einem Platz für Hahnenkämpfe, was es ursprünglich gewesen, in ein Schauspielhaus verwandelt worden. Von jener seiner früheren Bestimmung hiess es: *The Cockpit in Drury-lane.*

vielmehr eine höchst nachlässig angefertigte Copie desselben in die Hände jenes Hugh Perry, der es drucken liess und »seinem hochverehrten Freunde Master Richard Kilvert« widmete, in einem Vorworte, welches dem Werke nachrühmt, dass es bereits mit gutem Erfolge über die Bretter gegangen sei, und ihm jetzt auch im Drucke einen freundlichen Willkomm anwünscht und verspricht.[1]) Hugh Perry giebt auf dem Titelblatte nur den Namen des Dramas an: *The Tragedy of Hoffman; or, a Reuenge for a Father,* lässt aber den Namen des Verfassers weg, wahrscheinlich weil derselbe ihm unbekannt geblieben war. In der That mochte so viele Jahre nach Chettle's Tode, der, wie wir oben sahen, nicht später als 1607 erfolgt sein kann, der Name des Dichters als eines selbständigen Dramatikers so ziemlich verschollen sein, um so eher als bis dahin kein einziges ihm allein angehöriges Drama durch den Druck in die Literatur eingeführt und der Lesewelt zugänglich gemacht war.

Aus dieser Perry'schen Ausgabe, die im Laufe der Zeit zu einer grossen Seltenheit geworden ist, hat denn Collier das Drama kennen gelernt und in seiner »*History of English Dramatic Poetry*« Vol. 3, Pag. 231—236 besprochen, indem er einige Scenen und Charaktere[2]) desselben berührt und demgemäss das Ganze beurtheilt. Er sagt darüber: »*The quantity of blood shed in this Tragedy seems long to have rendered it popular. — — If the design of Chettle were to excite terror and pity, he has defeated his own end by his extravagance. As to the language of the piece, it has been handed down to us in a state of deplorable mutilation, and the printer has murdered the author with as little remorse as the author murdered his characters. It is impossible to say how much of the piece, in 1631, was composed of the interpolations of subsequent writers or*

---

[1]) Perry sagt: *it hath passed the stage already with good applause: and I doubt not but from you it shall receive a kind welcome.* — Den Namen des Verfassers nennt Perry so wenig in seinem kurzen Vorwort wie auf dem Titelblatte.

[2]) Eine Ungenauigkeit in dem ohnehin ziemlich fragmentarischen Berichte, den Collier von Chettle's *Hoffman* giebt, ist, dass er die Lucibella zu einer Schwester des Prinzen Mathias macht, während sie in der That die Braut seines Bruders Ludwig ist.

performers, and the glimpses here and there of something good are often disfigured by rant and absurdity.« — Dieses Urtheil Collier's steht, was die ästhetische Seite betrifft, auf die wir bei der Analyse zurückkommen werden, einigermaassen im Widerspruch mit dem Urtheil, das er vierzehn Jahre später in einer Note zu dem mehrerwähnten Vermerk in Henslowe's Diary *(ed. by Collier 1845)* geäussert hat: »*Hoffman, no doubt the tragedy here meant, was printed anonymously in 1631; it has many merits.*« — Dass der Perry'sche Druck von Druckfehlern und Textcorruptionen aller Art wimmelt, die theils der elenden Beschaffenheit des zu Grunde gelegten Manuscripts, theils der Unwissenheit und Nachlässigkeit des Setzers ihr Dasein verdanken, liegt offen genug zu Tage. Aber trotz dieser Mängel ist es einem sinnigen Kenner alt-englischer Dramatik, der im Jahre 1852 Chettle's Drama, man kann sagen, zum ersten Male wirklich edirt, nicht blos publicirt hat, wohl gelungen, mit Hülfe plausibler Verbesserungen überall einen bessern Text herzustellen, der dem Verständniss keine grösseren Schwierigkeiten bietet als z. B. jetzt noch der so oft revidirte Tezt mancher Shakspere'scher Dramen. Von den angeblichen Verstümmelungen, über die Collier sich beklagt, ist denn auch keine mehr sichtbar geblieben, als die allerdings unheilbare am Schlusse des Dramas, wahrscheinlich in Perry's Druck durch das Fehlen der letzten Blätter der Handschrift veranlasst. Eben so wenig ist von Interpolationen späterer Schreiber oder Schauspieler, von denen Collier spricht, das Geringste zu spüren. Vielmehr ist alles aus einem Gusse und trägt durchgängig die evidentesten Kennzeichen der Chettle'schen Tragik an sich, die in ihren stark aufgetragenen Farben und Extravaganzen allerdings auf ein naives, mit starken Nerven versehenes Theaterpublicum berechnet war. Um dem Verfasser des »*Hoffman*« in dieser Beziehung gerecht zu werden, dürfen wir nicht ausser Acht lassen, dass er, als Freund und Genosse Robert Greene's der ältern Dichterschule angehörte und in deren hergebrachter, von den Zuschauern so lange mit grossem Beifall aufgenommener Manier befangen, der Shakspere'schen Dramatik wohl in geflissentlich rivalisirender Nachahmung einzelne Charakterzüge, Situationen und Redewendungen zu entlehnen verstand,

keineswegs aber im Ganzen und Grossen in die Fusstapfen dieses grossen Neuerers zu treten vermochte.[1])

Für uns bietet Chettle's »*Hoffman*« ein zwiefaches Interesse dar: zunächst spielt die Tagödie auf deutschem Boden, worauf schon Karl Elze's lehrreiche Einleitung (Seite 22) zu seiner Ausgabe von G. Chapman's *Tragedy of Alphonsus, Emperor of Germany* hingewiesen hat, in der sorgsamen Aufzählung so mancher deutschen Elemente, die uns im alt-englischen Theater begegnen. Was nun den von Chettle behandelten, angeblich der deutschen Geschichte entlehnten Stoff anbetrifft, so nimmt der obenerwähnte verdienstvolle Veranstalter der neuen Textrecension in der Vorrede zu seiner Ausgabe (1852), der leider aus seiner Anonymität nur mit den Anfangsbuchstaben seines Namens: *H. B. L.* herausgetreten ist, gewiss mit Recht an, dass der Dichter diesen Stoff nicht selbst erfunden, sondern aus der Tagesliteratur seiner Zeit entnommen habe. Er schliesst ferner mit gleicher Wahrscheinlichkeit aus der Genauigkeit, mit der die Localitäten des Dramas angegeben sind, dass Chettle die Intrigue aus der Uebersetzung irgend einer Localgeschichte entlehnt habe *(that the plot was taken from a translation of some local history).* — Wenn der Herausgeber aber hinzufügt: »*but whether true or fictitious, it appears impossible now to discover*«, so möchten wir, so lange uns keine, auch nur annähernd an diese Chettle'sche Mordgeschichte erinnernden Züge historisch nachgewiesen werden, uns zuversichtlich für die letztere Annahme entscheiden: für die Annahme einer Fiction, welcher der ursprüngliche Verfasser, nicht Chettle, unter Anwendung wirklicher deutscher

---

[1]) Der Rev. Joseph Hunter hat eine Grabsteininschrift nachgewiesen, derzufolge eine Tochter Henry Chettle's, zwölfjährig, im September 1595 gestorben ist. Da muss Chettle also wenigstens im Jahre 1583 ein verheiratheter Mann und sicherlich zu alt gewesen sein, um sich noch in Shakspere's Schule zu bilden; wobei allerdings nicht ausgeschlossen bleibt, dass er sich gelegentlich wie mit andern Shakspere'schen Eigenthümlichkeiten auch mit dessen Phraseologie und metaphorischer Redeweise schmückt. In dieser Beziehung gilt von Chettle im Verhältniss zu Shakspere vollständig, was Greene's von Chettle edirtes nachgelassenes Pamphlet von Shakspere selber im Verhältniss zu dessen Vorgängern sagt: »*an upstart Crow beautified with our Feathers.*«

Namen und Localitäten den Anstrich geschichtlicher Wahrheit und damit eine tiefere Bedeutung und Wirkung hat geben wollen.

Ein anderes Interesse, welches neben dem deutschen Charakter des Stoffes und der darin auftretenden Personen Chettle's *Hoffman* für uns ansprechen darf, ist bisher wenig oder gar nicht hervorgehoben worden: die geflissentliche Berücksichtigung nämlich, welche der Dichter in der Wahl wie in der Behandlung seines dramatischen Vorwurfs dem Shakspere'schen *Hamlet* hat widerfahren lassen. Aller Wahrscheinlichkeit nach war Shakspere's *Hamlet* kurz zuvor von Burbadge's Truppe[1]) unter persönlicher Mitwirkung des Dichters, der den Geist des alten Hamlet darstellte, aufgeführt worden, und zwar mit derartigem Beifall, dass dem rivalisirenden Theaterdirector Henslowe oder dem in Henslowe's Sold und Lohn stehenden Chettle wohl der Versuch sich als thunlich empfahl, ein verwandtes Thema, womöglich mit noch drastischeren Wirkungen ausgestattet und dramatisirt, in Scene zu setzen. Wie Chettle's *Hoffman* den zweiten Titel »*A Revenge for a Father*« führt, ebenso liess sich auch Shakspere's *Hamlet* füglich charakterisiren.[2]) Und wie der Dänenprinz, um zu diesem Ziel der Rache für seinen Vater zu gelangen, alle Mittel der Verschlagenheit und Verstellung aufbietet, unbekümmert, welche schuldlose Schlachtopfer etwa auf dem Wege zur Erreichung des Rachezieles fallen mögen, wie z. B. Polonius, Rosenkranz, Güldenstern, so auch Chettle's *Hoffman*. Die Wirkung auf ein Publicum, für dessen Geschmack nicht leicht genug Metzeleien und sonstige Greuel vor sich gehen konnten, liess sich in diesem Falle im Voraus berechnen und wohl gar noch steigern dadurch, dass Hoffman den grausen Martertod seines Vaters an einer ganzen Reihe fürstlicher Persönlichkeiten zu rächen hatte, Hamlet den verborgenen Meuchelmord seines Vaters aber nur an einer einzigen.

---

[1]) Die erste Notiz, die wir von der Existenz des Shakspere'schen *Hamlet* besitzen, ist bekanntlich ein Vermerk in dem Register der Buchhändlergilde, unterm 20. Juli 1602: *James Roberts, A booke, The Reuenge of Hamlett prince of Denmarke, as yt was latelie acted by the Lord Chamberleyn his servantes.*

[2]) Und in der That ist Shakspere's Drama so bezeichnet in dem eben citirten Buchhändler-Memorandum.

Wir gehen nunmehr zu einer Analyse des Chettle'schen Trauerspiels über und schicken derselben zu besserer Orientirung das Personenverzeichniss voraus, welches in Perry's Abdruck fehlt und erst von dem neuesten Herausgeber, *H. B. L.*, folgendermassen aus dem Verlaufe des Stückes zusammengestellt ist:

The Duke of Prussia, Ferdinand Heidelberg.
The Duke of Saxony, John.
The Duke of Austria.
Prince Roderick, Brother to the Duke of Saxony.
Prince Otho, Son of the Duke of Luneburg.
Prince Jerome, Son of the Duke of Prussia.
Prince Mathias,
Prince Lodowick, } *Sons of the Duke of Saxony.*
Klaus Hoffman, Son to the deceased Hans Hoffman, formerly Vive-Admiral of the State of Luneburg, and Lord Governor of the Island of Bornholme.
Lorrique,[1]) *a favourite attendant of Otho, Prince of Luneburg.*
Old Stilt, a citizen of Dantzig.
Fibs, another citizen of Dantzig.
Timothy Stilt, Son to Old Stilt, and favourite attendant upon Prince Jerome of Prussia.
The Duchess of Luneburg, Wife and afterwards Widow of the Duke of Luneburg, and Mother to Prince Otho.
Princess Lucibella, Daughter of the Duke of Austria.
Scene: At and in the neighbourhood of Dantzig in Prussia.

A. I. Sc. 1. Der Schauplatz ist ein dichter Wald an der Küste der Ostsee. Im Hintergrunde Hoffman's Höhle. Hoffman allein, in Schwermuth versunken, aus der er sich aufrafft und zur

[1]) H. B. L. hat manche in Perry's Druck ganz entstellte Namen ebenso berichtigt wie die überaus zahlreichen sonstigen Druckfehler im Text; so steht z. B. bei Perry »Clois« für »Klaus«, »Lunenberge« für »Luneburg«. Nur in einem Fall möchten wir die alte Schreibung beibehalten: »Lorrique«, wofür H. B. L. »Lorick« setzt. Der Name hat aber überall im Drama den Ton auf der zweiten Silbe und scheint ein französischer zu sein.

Rache anstachelt durch den Anblick eines im Hintergrunde der Höhle in Ketten aufgehängten Skeletts, das eine eiserne Krone auf dem Haupte trägt. Es ist das Skelett seines Vaters, des Admirals, der als Seeräuber gefangen, in Lüneburg den grausigsten Martertod erduldet hat.[1]) Schon Hoffman's erster Monolog bringt uns Reminiscenzen aus *Hamlet.* So redet er den Leichnam des Vaters folgendermaassen an:

Sweet hearse!
Thou dead remembrance of a living father! —
And with a heart of iron, swift as thought,
I'll execute it justly.

Das ausbrechende Unwetter scheint ihm eine Mahnung des Himmels:

The powers of heaven, in apparitions
And frightful aspects, seeming as incensed
That I thus tardy am to do an act
Which justice and a father's death excite,
Like threat'ning meteors, indicate destruction.[2])

Chettle hatte hier die Schilderung der Prodigien vor Caesar's Tode *(Hamlet* A. I. Sc. 1) sowie Einzelnes in der Scene Hamlet's mit der Mutter und mit dem Geiste seines Vaters (A. III. Sc. 4) so evident im Auge, dass die Nachahmung kaum noch im Einzelnen weiter nachgewiesen zu werden braucht. — Aus einem Schiffbruch haben sich mittlerweile Prinz Otto und dessen Gefährte Lorrique

---

[1]) Wie ein Admiral und Statthalter der Insel Bornholm dazu gekommen ist, Seeräuberei zu treiben, das, wie so viele andere Ungeheuerlichkeiten im Drama, lässt der Dichter einfach unerklärt.

[2]) Charakteristisch sind die offenbar von Chettle selbst herrührenden Bühnenweisungen zu diesem Monologe. So z. B. *Addressing the skeleton which rattles from the wind in the chains,* worauf Hoffman das »rasselnde Skelett« beschwichtigt mit den Worten:

Be silent, thou effigies of fair virtue,
I will not leave thee, until like thyself
I've made thy enemies.

gerettet. Den Letzteren presst Hoffman sich zum Beistand in der grausamen Rache, die er an dem Erstern, als einem der Henker seines Vaters, nehmen will. Er fragt den Lorrique mit Anklängen aus Hamlet's Monologen:

Wouldst thou, having lost a father as I have,
Whose very name dissolves my eyes to tears etc. etc.

und lässt ihn schwören, wie Hamlet (A. I. Sc. 4) den Horatio und den Marcellus schwören lässt: *Therefore, without protraction, sighing or excuses, swear to be true, to aid, assist me, not to stint or contradict me in any enterprise I shall now undertake, or hereafter.* — In dem folgenden Monologe Lorrique's erfahren wir, dass Hoffman seines Vaters Skelett vom Galgen in Lüneburg gestohlen, mit der eisernen Krone auf dem Schädel, die, glühend gemacht, ihm das Gehirn ausgebrannt. — Zu dem in bangen Ahnungen auftretenden Prinzen Otto sagt Lorrique: *My lord, let your heart have no commerce with that mart of idle imaginations,* wie Ophelia (A. III. Sc. 1) fragt: *Could beauty, my lord, have better commerce than with honesty?* — Hoffman tritt auf und hält dem Prinzen die von dessen Vater, dem Herzog von Lüneburg, und von dem Oheim, dem Herzog von Preussen, an dem alten Admiral Hoffman vollzogenen Martern vor, bindet ihn dann mit Lorrique's Hülfe und drückt ihm die von Lorrique inzwischen glühend gemachte eiserne Krone auf's Haupt. Otto's letzte Worte erinnern an die Worte des vergifteten Königs im *King John* (A. V. Sc. 7):

I feel an Ætna burn
Within my brains, and all my body else
Is like a hill of ice; these Baltic seas,
That now surround us, cannot quench this flame.
Death like a tyrant seizeth me unawares;
My sinews shrink, like leaves parch'd with the sun,
My blood dissolves, my nerves and tendons fail,
Each part's disjointed and my breath expires —
Mount, soul, to heaven! my body burns in fires.

A. I. Sc. 2. Am Hofe des Herzogs von Preussen. Der Herzog, mit seinem ganzen Hofstaat in Trauer wegen der kürzlich verstorbenen Herzogin, tritt auf in Begleitung der sächsischen Prinzen Ludwig und Matthias, der Braut des Erstern, Prinzessin Lucibella, und des als Eremit verkleideten Prinzen Roderich. Im Gegensatze zu diesen ernsten Persönlichkeiten erscheint Prinz Jerome, der Sohn des Preussischen Herzogs, als der höhere fürstliche Rüpel des Schauspiels. In ihm scheint Chettle zur Belustigung seines Publikums ein Gegenbild zu dem närrischen Prinzen Hamlet liefern zu wollen, nur dass die »*antic disposition*«, die bei Hamlet lediglich als Maske zu bestimmtem Zwecke angenommen ist, hier als angeboren erscheint. Wie Hamlet in der angenommenen Maske scurrile Prosa spricht, so auch Jerome, der damit in ähnlicher Weise wie Jener dem Hofe und vor Allem seinem Herrn Vater zum Aergerniss gereicht. Wie Hamlet hat auch Jerome in Wittenberg studirt. Er sagt: *True, I am no fool; I have been at Wittenberg where wit grows.* — Und sein Vater replicirt darauf in Worten, die voll von Shakspere'schen Reminiscenzen sind:

I do not wear these sable ornaments
For Isabella's[1]) *death, though she were dear;*
Nor are my eyelids overflown with tears
For Otho of Luneburg, wreck'd in the Sound,[2])
Though he were all my hope, but here's my care —
A witless fool must needs be Prussia's heir.

Mittlerweile kommt Lorrique mit der Freudenbotschaft, dass Prinz Otto, der vermeintlich beim Schiffbruch umgekommen, gerettet sei und in Roderich's Einsiedelei das Weitere erwarte. Dorthin will denn der Herzog mit seinen fürstlichen Gästen eilen und den Prinzen Otto, den er anstatt des blödsinnigen Jerome zu seinem

[1]) Isabella, die eben gestorbene Gemahlin des Herzogs.

[2]) Unter »*Sound*«, das unserm Sund, Meerenge, entspricht, ist hier offenbar der Meerbusen bei Danzig gemeint. Am Eingange dieses Meerbusens liegt auch, wie H. B. L. in einer Note bemerkt, eine von Lorrique in seinem Berichte vom Schiffbruch angegebene Localität: *and we were cast ashore under Reserhooft.*

Erben und Nachfolger ernennen will, im Triumph nach Danzig führen. — Lorrique's Bericht von Otto's Schiffbruch und Rettung erinnert in manchen Einzelheiten an Hamlet's Seefahrt und unerwartete Heimkehr.

A. I. Sc. 3. Schauplatz wie in der ersten Scene. Hoffman ist beschäftigt, Otto's Skelett neben dem des alten Hoffman in Ketten aufzuhängen. Wir erfahren zugleich, dass Hoffman mit Lorrique's Hülfe Otto's Rolle am Danziger Hofe spielen will, um seine Rache desto sicherer weiter zu fördern. Wir theilen den Schluss seines Monologs mit, weil derselbe wiederum vielfach an Entsprechendes im Hamlet erinnert:

If I be taken for him, well; Oh, then,
Sweet vengeance, make me happiest of all men!
Prussia, I come, as comets against change,
As apparitions before mortal ends!
If thou accept me for thy nephew, so!
Uncle, I'll uncle thee of thy pround life.[1])
Father, farewell! I'll to the hermitage,
Where, if I be receiv'd for Luneburg,
I will have thy dry bones sanguin'd all o'er
With thy foe's blood. Rhamnusia, help thy priest!
My wrongs thou know'st, my willingness thou seest.

A. II. Sc. 1. Am Hofe in Danzig. Der Act beginnt mit einem possenhaften Dialog zwischen Jerome und seinem Freunde Stilt, dessen Witzpointen theilweise aus andern Shakspere'schen Dramen, nicht gerade aus Hamlet, nachgeahmt zu sein scheinen. So sagt Jerome u. A., er wolle ein Gedicht zum Preise der Zahnstocher schreiben, an dem er seit zehn Jahren arbeite. Dann lässt er sich mit wohlriechendem Wasser besprengen, weil seine Fechtübungen die Schweissausdünstung befördert haben, ganz wie Hamlet's Mutter

[1]) Cf. in Shakspere's *King Richard II.* (A. II. Sc. 3): *Tut, tut, grace me no grace, nor uncle me no uncle,* — und ebenso in *King Richard III.* (A. IV. Sc. 4): *Cousins, indeed, and by their uncle cozen'd.*

ihren Sohn im Gefecht mit Laertes den Schweiss abtrocknen heisst. Unterdess treten die uns bereits bekannten fürstlichen Personen in feierlichem Zuge auf. Der Herzog führt Hoffman, der jetzt Prinz Otto's Rolle spielt, an der Hand und lässt ihn, seinen vermeintlichen Neffen, durch Heroldsruf als seinen Erben und Nachfolger proclamiren. Jerome's Protest gegen seine Enterbung bleibt unbeachtet.

A. II. Sc. 2. Durch ein wunderbares Ungefähr, wie ein solches bei Chettle nicht selten ohne die mindeste Motivirung stattfindet, trifft der Herzog von Sachsen zufällig mit dem Herzog von Oesterreich in Roderich's Einsiedelei in der Nähe von Danzig zusammen. Die Herzoge gerathen erst heftig aneinander, weil die beiden Söhne des Sachsen die Tochter des Oesterreichers vom Hofe ihres Vaters entführt haben sollen, lassen sich aber durch den Eremiten versöhnen, der sich bei der Gelegenheit als der wegen Rebellion einst verbannte Bruder des Sächsischen Herzogs entpuppt und nunmehr von Letzterm wieder zu Gnaden aufgenommen wird. Ein Passus aus dem Wortstreit der beiden Herzoge mag hier citirt werden wegen mancher Shakspere'schen Reminiscenzen:

Sax. *Indeed, I am the Duke of Saxony.*
Aus. *Then, art thou father to lascivious sons,*
That have made Austria childless.
Sax. *Subtle duke,*
Thy craft appears in framing thy accuse:[1])
Thou dost accuse my young sons' innocence.
I sent them to get knowledge, learn the tongues,
Not to be metamorphos'd[2]) *with the view*
Of flatt'ring beauty, peradventure painted.

---

[1]) *excuse* in H. B. L.'s Text ist offenbar ein aus Perry's Druck unverbessert mit aufgenommener Druckfehler.

[2]) In ähnlicher Beziehung steht dasselbe Wort in Shakspere's *Two Gentlemen of Verona* (A. I. Sc. 1), wo Proteus ausruft:

Thou, Julia, thou hast metamorphos'd me,
Made me neglect my studies, lose my time etc. etc.

Aus. No, I defy thee, John of Saxony!
My Lucibell for beauty needs no art;
Nor do I think the virtues of her mind
Ever inclin'd to this ignoble course,
But by the charms and forcings of thy sons.[1])

A. II. Sc. 3. Am Hofe in Danzig. Hoffman, nunmehr als Prinz Otto installirt, führt seine blutigen Rachepläne weiter aus. Als Eremit Roderich verkleidet warnt er Ludwig und Lucibella vor den argen Anschlägen des Preussischen Herzogs auf das Leben des Erstern und auf die Ehre der Letztern. Es gebe für sie, sagt er, keine andere Rettung als in schleunigster Flucht, zu welchem Zwecke er die Beiden mit griechischen Costümen versieht. Dann entlässt er sie mit dem Versprechen, sie in der Nähe seiner d. h. Roderich's Einsiedelei noch einmal wieder zu treffen. Nach ihrem Weggang spielt Hoffman wieder den Prinzen Otto; er verdächtigt die Lucibella bei Ludwig's Bruder, Mathias, als sei sie mit ihrem Buhlen, einem Griechen, entflohen, und stachelt damit diesen zur Verfolgung des schuldigen Paares an. Mathias ruft aus:

She is a harlot; fair, like gilded tombs,
Goodly without, within all rottenness;
She's like a painted fire upon a hill,
Set to allure the frost-nipp'd passengers,
And starve them after hope; she is indeed,
As all such strumpets are, angel in show,
Devil in heart! Come, if you love me, go!

Wie viel Shaksperische Phrasen auch hier an- und durchklingen, wird der Kundige leicht heraushören.

A. III. Sc. 1. Der Schauplatz ist der von Hoffman dem fliehenden Paare bezeichnete Ort in der Nähe der Einsiedelei. Ludwig und Lucibella treten in ihrer griechischen Verkleidung auf

---

[1]) H. B. L. erwähnt in einer Note, dass Charles Lamb in seinen »*Specimens of English Dramatists*« diese Scene als das »Werk eines unbekannten Verfassers« aufgenommen hat.

und ruhen von ihrer Wanderung aus. Der Ton und Stil ihres Dialogs ist von Chettle theils der Mondscheinscene im *Merchant of Venice* (A. V. Sc. 1) nachgebildet, theils und noch mehr aber den Scenen im *Midsummer-Night's-Dream*, in denen die beiden flüchtigen Athenischen Liebespaare sich zum Schlummer niederlassen. Nur ein kurzer Auszug sei hier citirt: .

Lod. *Pardon, chaste queen of beauty! make me proud*
To rest my toil'd head on your tender knee!
My chin with sleep is to my bosom bow'd;
Fair, if you please, a little rest with me!
(He reclines his head upon her lap.)
Luci. *No, I'll be sentinel; I'll watch, for fear*
Of ven'mous worms, or wolves, or wolvish thieves.
My hand shall fan your eyes, like thi film'd wing
Of drowsy Morpheus; and my voice shall sing
In a low compass for a lullaby.

Die hier von Chettle eingeschobene Bühnenweisung erinnert zugleich an den von Hamlet der Ophelia gegenüber geäusserten Wunsch (A. III. Sc. 2) *I mean, my head upon your lap.*

Während die beiden Liebenden, zärtlich aneinander geschmiegt, entschlummert sind, tritt Prinz Mathias auf, von Hoffman und dessen Helfershelfer Lorrique geleitet. Er zieht das Schwert und verwundet sowohl seinen Bruder Ludwig, den er in seiner griechischen Verkleidung für Lucibellen's Buhlen hält, wie auch Lucibella selbst. Sie erwachen natürlich, und Mathias, der zu spät seinen Irrthum gewahr geworden, will sich in der Verzweiflung selbst tödten, wird aber von Hoffman, der seine heuchlerische Schurkenrolle weiter spielt, daran gehindert. Mathias ruft aus:

Hold me not, Prince Otho!
I will revenge myself upon myself,
For parricide, for damned parricide! [1])

[1]) H. B. L. ändert die alte Lesart »*parricide*« in »*fratricide*« um, ohne Noth, wie es scheint, da »*parricide*« auch im Allgemeinen den Mord eines nahen Verwandten bezeichnen kann.

I've kill'd my brother, sleeping in the arms
Of the divinest form that e'er held breath!
I've kill'd Love's queen, defac'd with my foul hand
The goodliest frame that ever nature built,
And driv'n the Graces from that mansion
Wherein they have continued from their birth: —
(She now being dead) they'll dwell no more on earth!

Noch deutlicher als in dieser Stelle treten die Shakspere'schen Reminiscenzen in den letzten Worten des sterbenden Ludwig hervor, der die ohnmächtig daliegende Lucibella für todt hält:

Hover a little longer, blessed soul!
Glide not away too fast; mine now forsakes
Its earthly mansion, and on hope's gilt wings,
Will gladly mount with thine, where angels sing
Celestial ditties to the King of kings!
Brother, adieu! your rashness I forgive.
Pardon me, father! pardon, Austria!
Your daugther is become a bride for Death,
The dismal eve before her wedding day!
Hermit, God pardon thee; thy double tongue
Hath caus'd this error, but, in peace, farewell!
He that lifts us to heav'n, keep thee from hell!

Der letzte Theil dieser Worte richtet sich an die mittlerweile herbeigeeilten Herzoge von Sachsen und von Oesterreich, sowie an den prinzlichen Eremiten Roderich, unter dessen Maske Hoffman all dies Unheil angestiftet hatte. Wie in dieser Rede Anklänge an verschiedene Partien in *Romeo and Juliet* sich vernehmen lassen, so ist ein vorhergehender Passus im Munde Lucibellen's ganz einem entsprechenden im *King John* nachgebildet. Sie sagt:

Death now assails our hearts,
Having triumphed o'er the outward parts;

und im *King John* sagt Prinz Heinrich (A. V. Sc. 7.):

Death, having prey'd upon the outward parts,
Leaves them invisible; and his siege is now
Against the mind.

An die Gefechtscenen in *Romeo and Juliet* (A. III. Sc. 1.) und im *Hamlet* (A. V. Sc. 2) erinnert folgende Bühnenweisung, die sich fast unmittelbar an das eben Vorhergegangene anschliesst:

(The Dukes of Saxony and Austria draw and fight. Hoffman draws and pretends to part them; in doing so, as if by accident, he stabs the Duke of Austria, who falls.)

Aus dem Schlusse dieser Scene mögen noch zwei einzelne Verse als Shakspere'sche Reminiscenzen erwähnt werden. Hoffman sagt zu Roderich, als dieser seine Wiederbelebungsversuche mit Lucibella's scheintodtem Leibe [1]) anstellen will:

I pray you, think me not in passion dull;
I must withdraw and weep; my heart is full.

Und zu seinem getreuen Lorrique sagt er:

Help me to sing a hymn unto the Fates,
Compos'd of laughing interjections.

Das erinnert an Benedick's Worte *(Much Ado about Nothing* A. IV. Sc. 1): *How now! Interjections? Why, then, some be of laughing, as ha, ha ha!*

A. III. Sc. 2. Vor dem Palast des Herzogs in Danzig. Eine Rüpelscene, zu der Chettle die Farben theils aus den Constablerscenen in *Much Ado about Nothing*, theils aus dem Dialoge Launcelot's und seines Vaters in *Merchant of Venice* entlehnt hat. Letzterem Paar entspricht hier der junge Stilt und der alte Stilt, die einen Aufstand zu Gunsten des legitimen Thronerben Jerome

[1]) Chettle dachte dabei wahrscheinlich an den Mönch in *Romeo and Juliet* und an den Mönch in *Much Ado about Nothing*, die es ja auch beide mit scheintodten Bräuten zu thun haben.

unter den Danziger Bürgern unternehmen. Ehe es aber zwischen diesen Plebejern und den Anhängern des Herzogs zum Handgemenge und Blutvergiessen kommt, wirft sich Hoffman, der vermeintliche Prinz Otto, als Friedensstifter zwischen beide Parteien und beschwichtigt den einfältigen Jerome, indem er ihm das Ehrenamt eines Vorkosters oder Credenzers *(taster)* beim Herzog von Preussen verschafft. Dem prinzlichen Rüpel, der noch im ersten Stolze dieser neuen Hofcharge schwelgt, nähert sich dann Lorrique in der Verkleidung eines Französischen Arztes oder Quacksalbers. In einem Jargon, der die genaueste Copie des vom Doctor Cajus in *Merry Wives of Windsor* gesprochenen bildet, verdächtigt er den Prinzen Otto bei Jerome, als ob der ihm nach dem Leben trachte, und überreicht dem Einfaltspinsel ein Gift, das er dem bösen Vetter in den Becher thun solle. Der Rest des Dialogs mag hier seine Stelle finden:

Jer. Ay, but he always drinks in my father's cup.

Lor. Ay, so, let it be! let de Duke drink a de same.

Jer. What! poison my father! — no, I like not that so well!

Lor. You schall drink too, and he too, and when you be sick, [as you schall have a petit *rumble in de belly,] den take a dis same (produces a phial) and give your father dis; but your cousin none of it; and by gar, nobody shall be dead, and kick,*[1] *and cry „Oh," but Otho!*

Jer. (showing the two phials) This is the poison, then, and this the medicine?

Lor. Ay, dat be true!

Jer. Well, physician, attend in my chamber here, till Stilt and I return, — and if I pepper him not, say I am not worthy to be called a duke, but a draw-latch.

A. IV. Sc. 1. Das innere der Kapelle neben Roderich's Einsiedelei. Vor dem Grabmonumente des Herzogs von Oesterreich

[1]) Cf. Hamlet (A. 3. Sc. 3). *Then trip him that his heels may kick at heaven.*

und des Prinzen Ludwig verrichten der Herzog von Sachsen, Roderich und Mathias, zu denen der Preussische Herzog und Hoffman treten, ihre Andacht. Chettle hat offenbar die Todtenfeier an dem Grabe der Hero im *Much Ado About Nothing* hier im Sinne gehabt.[1]) In die Kapelle tritt dann Lucibella, aus ihrer tiefen Ohnmacht in's Leben zurückgerufen, aber wie Roderich sagt: *Through her wounds and grief, distract of sense.* — In der That hat Chettle in dieser und in folgenden Scenen in seiner wahnsinnigen Lucibella die wahnsinnige Ophelia so sklavisch copirt in allen von Shakspere vorgezeichneten Aeusserungen und Geberden, dass auch H. L. B., der neue Herausgeber des Chettle'schen Dramas — auffälliger Weise aber nur in diesem einen Falle — von der grossen Aehnlichkeit zwischen beiden Charakteren frappirt wird. Diese Aehnlichkeit, meint er, sei so gross, dass nothwendig der eine Dichter den andern copirt haben müsse. Darin wird gewiss jeder Leser dem Herausgeber beistimmen, schwerlich aber in dem Zusatz, den er macht: es sei schwer zu entscheiden, ob Lucibella oder Ophelia das Original gewesen; ja, er scheint, paradox genug, Ersteres für wahrscheinlicher zu halten. Ophelia's Charakter, bemerkt er, trage zum Fortgange der Tragödie nichts bei und fördere ihn nicht, sei vielmehr ganz episodisch, während Lucibella die Entwickelung der Tragödie herbeiführe.[2]) Was den letzteren Punkt betrifft, so werden wir weiterhin darüber das Nähere in's Auge fassen. In Bezug auf die behauptete Entbehrlichkeit und Ueberflüssigkeit der Ophelia im Shakspere'schen

---

[1]) Auch an das Todtenopfer des Grafen Paris im Grabmale der Capulets (*Romeo and Juliet* A. 5. Sc. 3) mag Chettle gedacht haben.

[2]) Wir notiren H. L. B.'s Anmerkung um so eher wörtlich, je seltener zu unserm Bedauern seine Ausgabe mit solchen Noten versehen ist. In der Regel giebt er nur die alten, von ihm verbesserten Lesarten des Perry'schen Druckes unter seinem Text an. Er sagt also: *It should be remembered, Shakespeare and Chettle wrote for rival houses. I think it due to the great dramatik skill of Chettle to observe that while the character of Ophelia neither contributes to, nor advanees the progress of the tragedy and is entirely episodical, Lucibella, in her fit of madness, is made the unconscious instrument by which the denouement of the tragedy is promoted.*

Schauspiel wird der Herausgeber mit seiner Ansicht wohl so ziemlich allein stehen. Aber selbst wenn er darin Recht behielte, so ist nicht abzusehen, was damit für die Priorität der Chettle'schen Wahnsinnsrolle gewonnen wäre. Chettle konnte natürlich ebenso gut eine episodische wie eine nicht episodische Ophelia von dem Burbadge'schen Theater auf das Henslowe'sche Theater zu verpflanzen wünschen, sobald er von der theatralischen Wirkung dieser Figur sich durch den Augenschein überzeugt hatte. Die Frage, die allein hier zur Entscheidung kommen muss, wenn wir, wie H. B. L. thut, einmal von allen sonstigen Aehnlichkeiten zwischen Shakspere's Hamlet und Chettle's Hoffman absehen wollen, kann nur die sein: Welcher Wahnsinn, der der Ophelia oder der der Lucibella, ist besser motivirt, mit feinerer psychologischer Berechnung von dem betr. Dichter herbeigeführt worden? Und da wird die Antwort dahin lauten müssen, dass sich Chettle überhaupt um psychologische Berechnungen gar nicht kümmert, also auch in diesem Falle der Lucibella nicht. Wie sie, laut Roderich's obiger Aussage, in Folge ihrer Wunden und ihres Kummers plötzlich wahnsinnig geworden, ebenso plötzlich wird sie nachher wieder vernünftig, nachdem sie lange genug lediglich zum Besten des Publikums ihre geborgte Opheliarolle gespielt hat.

Zum Belege des Gesagten mögen hier einige Stellen aus Lucibella's verrückten Reden citirt werden:

For I am going to the river's side,
To fetch white lilies and blue daffodils,
To stick in Lod'wick's bosom, where it bled,
And in mine own; — my true love is not dead.

Und weiterhin:

Rod. Yes, lovely Madam; pray be patient;
Luci. Ay, so I am; but, pray you, tell me true,
Could you be patient, or you, or you,
To lose a father, and a husband too?

Ferner:

Hof. Alas, poor lady!
Luci. Ay, that is true, (sings) „I'm poor, and yet have things,
And gold rings, all amidst the leaves green — a!“
Lord, how d'ye? — Well, I thank God! — Why, that's well!
And you, my lord, and you too! — ne'er a one weep?
Must I shed all the tears? — Well, he is gone.

Endlich:

Good night, good gentlefolks! — brother, your hand;
And yours, good father; you 're my father now. —
Do but stand here, — I'll run a little course
At base, or barley-break, or some such toy,
To catch the fellow, and come back again. —

A. IV. Sc. 2. Das Innere der Einsiedelei. Für diese Vergiftungsscene fand Chettle ein doppeltes Vorbild bei Shakspere im *King John* (A. V. Sc. 6), wo berichtet wird, dass der Mönch als Vorkoster das dem König credenzte Gift zuerst getrunken und daran gestorben sei; und zweitens in der Schlussscene des *Hamlet*, wo die Königin aus dem für Hamlet bestimmten Giftbecher zuerst trinkt. So fungirt hier der einfältige Jerome als Mundschenk und Vorkoster seines Vaters mit dem von Lorrique, dem angeblichen französischen Doctor, ihm für den angeblichen Prinzen Otto suppeditirten Gifte. Aber Otto, d. h. der schlaue Hoffman, der ja den Lorrique selbst zu seiner Rolle angestiftet hatte, weigert sich vor dem Herzog zu trinken. So muss denn Jerome als Vorkoster selbst vor seinem Vater trinken und er thut das im Vertrauen auf das von dem Doctor ihm ebenfalls eingehändigte Gegengift, das aber in der That sich ebenfalls als Gift ausweist. In der Anwendung dieses doppelten Theatercoups mit dem Gift und dem Gegengift scheint Chettle allerdings über sein Vorbild hinauszugehen in dem auch sonst bei ihm hervortretenden Bestreben, dasselbe zugleich nachzuahmen und zu überbieten. — Die Leichen des Herzogs von Preussen

und seines Sohnes lässt Hoffman, der als Prinz Otto nunmehr den Thron besteigt, wie im *Hamlet* der Thronerbe Fortinbras die Leichen des Claudius und des Hamlet, wegtragen mit folgenden an die letzte Rede im Shakspere'schen Drama erinnernden Worten:

Lords, take this body, bear it to the court,
And all the way sound a sad heavy march,
A mournful march indeed, when kings are dead!

(Exeunt all but Lorrique and Hoffman. — Lords and Attendants carrying the bodies of Prussia and Jerome. — The band plays a dead march.)

In dem Momente, wo Hoffman am Ziele seiner Rache wie seines Ehrgeizes zu stehen scheint, droht ihm aber eine neue Gefahr, zu deren Wegräumung neue Mordthaten erforderlich sind. Die Herzogin von Lüneburg, Mutter des ermordeten Otto, dessen Rolle Hoffmann bisher gespielt hat, kommt, eben zur Wittwe geworden, nach Danzig, um bei ihrem Sohne Trost zu suchen, von dessen Rettung aus dem Schiffbruch sie gehört hat, und denselben auch zugleich als nunmehrigen Herzog von Lüneburg zu begrüssen. Natürlich muss sich bei einer Begegnung zwischen den Beiden herausstellen, dass Hoffman nicht der Prinz Otto ist, für den er bisher in Danzig nur deshalb gegolten, weil dort der wirkliche Lüneburger Prinz unbekannt geblieben war. Denn gerade auf der Reise nach Danzig zu seinem Oheim, dem Herzog von Preussen, war Otto umgekommen.

A. IV. Sc. 3. Vorhalle des Palastes in Danzig. Die Herzogin Martha von Lüneburg tritt auf mit grossem Gefolge, sämmtlich in tiefer Trauer, von Fackeln begleitet. Wie sie die Treppe emporsteigt, begrüsst sie unter Kniebeugungen der von Hoffman zu ihrem Empfange und zur Entschuldigung seines verzögerten Erscheinens abgesandte Lorrique, den sie als ehemaligen Genossen ihres Sohnes alsbald erkennt. Sie weigert sich, in die für sie in Stand gesetzten Gemächer sich zu begeben und lässt am Fusse der Treppe einen Teppich ausbreiten, auf dem sie übernachten will. Einen weitern

Grund für dieses seltsame Verlangen giebt sie nicht an, als nur den gemeinplätzlichen:

A heart with sorrow fill'd, sleeps anywhere.

Wahrscheinlich war es eine theatralische Convenienz oder blosse Effecthascherei, welche den Dichter zu dieser sonderlichen Weisung veranlasste.[1]) Auf diesem Teppich bleibt sie denn, nachdem sie ihr Gefolge entlassen hat, sitzen und schläft bei der Lectüre eines lateinischen Buches, dessen Distichen der Herausgeber für mittelalterlich hält, allmählich ein. Da erscheint Hoffman in Begleitung von Lorrique in der Absicht, die Schlafende, deren Erwachen ihm so gefährlich werden muss, umzubringen. Er spricht stark shaksperisirend:

She stirs not, she's fast. —
Sleep, sweet fair duchess, for thou sleep'st thy last!
Endymion's love, muffle in clouds thy face!
And all ye yellow tapers of the heaven,
(Adressing the moon and stars which shine
through the windows)
Veil your clear brightness in Cimmerian mists!
Let not one light my black deed beautify,
For with one stroke virtue and honour die! —
And yet, we must not kill her this kind;
Weapons draw blood: blood shed will plainly prove
The worthy duchess (worthless of this death)
Was murder'd, and the guards are witnesses
None enter'd but ourselves.
Lor. (produces a napkin) Then strangle her; here is a
towel, sir.

---

[1]) Vielleicht dachte Chettle, der, wie wir sahen, so oft den Shakspere'schen *King John* berücksichtigt hat, an die Scene (A. III. Sc. 1), wo die Fürstin Constanze in ihrem Schmerze sich auch auf den Boden niederlässt:

for my grief's so great,
That no supporter but the huge firm earth
Can hold it up: here I and sorrow sit,
Here is my throne, bid kings come bow to it.

Lorrique's Vorschlag, sowie Einzelnes aus Hoffman's vorhergehender Rede, lässt beinahe vermuthen, dass im December 1602, als Chettle sein Drama schrieb, Shakspere's *Othello* über die Bretter gegangen sein mochte. — Indess würgt Hoffman die Herzogin nicht, wie der eifersüchtige Mohr seine Desdemona; vielmehr verliebt er sich urplötzlich in die schlafende Herzogin und, als der minder empfängliche Lorrique sie an seiner Statt umbringen will, wehrt er ihm mit einer Kraftrede, die wieder reichlich mit Shakspere'scher Phraseologie versetzt ist:

Thou wert as good, and better, (note my words)
Run unto the top of some dreadful scar,
And thence fall headlong on the under rocks;
Or set thy breast against a cannon fir'd,
When iron death flies thence on flaming wings;
Or with thy shoulders, Atlas-like, attempt
To bear the ruins of a falling tower;
Or swim the ocean, or run quick to hell,
(As dead assure thyself no better place)
Than once look frowning on this angel's face.

Die Herzogin erwacht und lässt sich von Hoffman, der sich ihr in seiner wahren Gestalt zu erkennen giebt, mit der höchst unwahrscheinlichen Versicherung beschwichtigen, er habe die Rolle ihres beim Schiffbruch umgekommenen Sohnes nur deshalb übernommen, damit ihr, seiner Mutter, dessen Tod verhehlt bleiben möge. Die an's Ufer gebrachte Leiche Otto's, fügt Hoffman hinzu, habe er in der Kapelle der oft erwähnten Einsiedelei bestattet. Dahin will denn die Herzogin am nächsten Morgen gehen und ist ganz damit zufrieden, dass Hoffman auch fernerhin für ihren Sohn gelte. Sie sagt:

Since neither Ferdinand nor Luneburg
Have any heirs to sway their several states,
I'll work what lies in me to make thee Duke;
And since thou art accepted for my son,
Attempting it only to do me good,
I here adopt thee mine, christen thee Otho!

Mine eyes are now the font, — the water, tears,
That do baptize thee in thy borrow'd name.

Mit solcher Adoption ist aber Hoffman nicht zufrieden. Er gesteht in einem Monologe nach dem Weggang der Herzogin seine leidenschaftliche Liebe zu ihr:

But, new-made mother, there's annother fire
Burns in this liver, — lust, and hot desire,
Which you must quench! — must? ay and shall! I know
Women will like, however they say »No.«

Wir sehen, Chettle hat auch Shakspere's *King Richard III.* gekannt und den Charakter jenes unwiderstehlichen Freiers hier in seiner Weise zu überbieten versucht.

A. V. Sc. 1. Der Schauplatz ist wieder vor Hoffman's Höhle, wie zu Anfang des Stücks. Der Herzog von Sachsen, Roderich und Mathias haben überall vergebens die im Wahnsinn umherschweifende Lucibella gesucht und treffen gerade hier zusammen, als die Vermisste auftritt, *»with rich clothes«* wie die alte Bühnenweisung lautet. Es sind das die Kleider des zu Tode gemarterten Otto, welche sie in Hoffman's Höhle gefunden und mitgenommen hat. Sie öffnet den Eingang zur Höhle und zeigt den entsetzten Prinzen die beiden neben einander hängenden Skelette, welche sie »als die magern, ausgehungerten Pförtner ihres Hauses«, wie sie sagt, mit diesen reichen Gewändern bekleiden will. Hier kommen wir gelegentlich wieder auf ein Stück der Vorgeschichte dieses Dramas zurück. Der Sachsenherzog sagt beim Anblick dieser Skelette und der eisernen Kronen, die sie tragen:

I do remember, th' Admiral
Hoffman, that kept the island of Bornholme,
Was by the Duke of Prussia adjudg'd
To have his head sear'd with a burning crown,
And after made a bare anatomy,
Which, by his son, was from the gallows stol'n.

Während die Fürsten im Begriff stehen, sich von der wahnsinnigen Lucibella, die hier sehr wohl orientirt zu sein scheint, in

die Höhle führen zu lassen, naht sich die Herzogin von Lüneburg, von Lorrique zu der angeblichen Gruft ihres Sohnes geleitet. Folgendes Bruchstück aus ihrem die Bestattung des Prinzen Otto betreffenden Dialog erinnert wieder an das verkümmerte Begräbniss der Ophelia im *Hamlet* (A. V. Sc. 1):

Duch. But was the hermit at his burial?

Lor. No; Hoffman and I only digg'd the grave,
Play'd priest and clerk, to keep his burial close.

Duch. Alas poor son, the soul of my delights!
Thou, in thy end, wert robb'd of fun'ral rites!
None sung thy requiem, no friend clos'd thine eyes,
Nor laid the hallow'd earth upon thy lips!
Thou wert not housell'd[1]*) neither did the bells*
Ring blessed peals, nor toll thy fun'ral knell;
Thou went'st so death as those that sink to hell!

Weiter fragt die Herzogin, was denn aus den Kleidern ihres Sohnes geworden. Darin habe man ihn begraben, erwidert Lorrique. — Da treten die Andern, welche bisher das Gespräch belauscht haben, näher. Die Herzogin erkennt die Kleider ihres Sohnes auf Lucibella's Armen. Lorrique, der sich nun auf einer Lüge ertappt sieht, will sich erst umbringen, entschliesst sich aber zu einem reuigen Bericht aller Greuelthaten Hoffman's und erhält von den Fürsten Verzeihung für seinen Antheil daran unter der Bedingung, dass er ihnen den Hauptverbrecher Hoffman in die Hände liefere. Zu dem Ende soll die Herzogin, wie Lorrique vorschlägt, sich Hoffman's Liebesanträge scheinbar gefallen lassen und dabei nur von ihm verlangen, dass er sie zuvörderst zur Todesstelle ihres Sohnes bringe. Da wollen denn die Uebrigen ihn überfallen. Lucibella, die plötzlich wieder vernünftig geworden ist, setzt, als Einzige unter den Anwesenden, noch einige Zweifel in Lorrique's Ehrlichkeit. Damit wird ein Abschluss der Scene herbeigeführt, auf dessen Effect Chettle sich wahrscheinlich nicht wenig zu Gute gethan hat.

[1]) Cf. *Hamlet* (A. I. Sc. 5): *Unhousel'd, disappointed, unanel'd.*

Lorrique kniet in der Mitte der Andern nieder, die sämmtlich ihre rechte Hand auf sein Haupt legen und »Rache gegen Hoffman« schwören. Das Motiv, das sie veranlasst, auf solchen Umwegen zur Vollstrekung dieser Rache zu schreiten, hatte Mathias schon vorher angegeben, indem er sagt:

By sly deceit he acted ev'ry wrong,
And by deceit I would have him entrapp'd.

Gewiss dachte Chettle dabei an Hamlet's Worte (A. III. Sc. 4): *Oh! 'tis most sweet, When in one line two crafts directly meet.*

A. V. Sc. 2. Gegend bei Danzig. Hoffman als Herzog von Preussen äussert seine Besorgnisse über das Ausbleiben der Herzogin, als diese selbst in Begleitung Lorrique's erscheint. Hoffman verspricht ihr, sie morgen an die Stelle zu führen, wo ihr Sohn Schiffbruch gelitten. Aber misstrauisch geworden, belauscht er dann ein Selbstgespräch Lorrique's, das so schliesst:

And I've wealth hoarded up, which I will bear
To some strange place: — rich men live anywhere.

Von Hoffman über diesen Plan zur Rede gestellt, beschwört Lorrique bei Himmel und Hölle seine völlige Unschuld und seine unverbrüchliche Treue gegen seinen Herrn und ertheilt ihm, den scheinbar Versöhnten und Beruhigten, gute Rathschläge, wie Hoffman der Herzogin Gewalt anthun und sie nachher spurlos verschwinden lassen könne. Hoffman geht darauf ein, aber indem er sich stellt, als wolle er dem Lorrique ein grosses Geheimniss in's Ohr flüstern, zieht er seinen Dolch und sticht ihn, so dass der Getroffene besinnungslos wie todt hinfällt. Wir theilen den Schluss dieser Scene mit:

Hof. Go, fool! now thou art dead, I need not fear.
Yet, as thou wert my servant, just and true,
I'll hide thee in the ditch; — give dogs their due!
He, that will prove a mercenary slave
To murder — seldom finds so good a grave.

(He casts the body of Lorrique into a ditch)
He's gone! I now can spare him; — Lorrique, farewell:
Commend me to our friends thou meet'st in hell!
Next plot we for Mathias, and old Saxony,
Their ends shall finish our black tragedy. (Exit.)

Diese ungenirte Beseitigung des Leichnams erinnert an die Weise, wie Hamlet den erstochenen Polonius ohne viele Umstände bei Seite schafft.

A. V. Sc. 3. Wiederum vor der Höhle Hoffman's. Der Herzog von Sachsen und Prinz Mathias suchen wiederum die ihnen abermals abhanden gekommene Lucibella. Da erscheint sie selbst mit Roderich, und auf Beide gestützt der nicht todte, aber tödtlich verwundete Lorrique, den Lucibella in seiner Grube entdeckt und daraus gerettet hat. Es scheint, Chettle hat zur Ueberraschung des Publicums diesen elenden Wicht nur deshalb noch einmal auf die Bühne gebracht, damit er dort noch einmal seinen Geist aufgebe und mit seinem nunmehr wirklich todten Leibe den von dem Dichter so oft angewandten Gräueleffect der beiden Skelette verstärken helfe. Lorrique's Leichnam wird nämlich von dem Sachsenherzog dergestalt am Eingange der Höhle in aufrechter Stellung postirt, dass Hoffman vor diesem Anblick zurückschrecken muss, als er die scheinbar willige Herzogin zu süssem Minnespiel in seine Höhle führen will. Der diesem Momente vorhergehende Dialog enthält manche Anklänge aus Shakspere's *Titus Andronicus*, namentlich aus der Liebesscene Aaron's des Mohren und seiner verbuhlten Gothenkönigin, und mag deshalb hier citirt werden:

Hof. Say, will you yield?
Duch. Oh, at the first? fie, no, —
That were an abject course; but, let us walk
Into some covert, where are pretty caves,
Lucky to lover's suits; for, Virgil sings,
That Dido, being driven by a sharp storm,
Into a Libyan cave, was there entic'd

By silver-tongu'd[1] *Aeneas to affect;*
And, should you serve me so, I were undone,
Disgrac'd in Germany by ev'ry boor,
Who in their rhymes would jest at Martha's name,
Calling her minion to her coz'ning son.
Hof. Fairer than Dido, or Love's am'rous queen! —
I know a cave, wherein the bright day's eyes
Look'd never but askance through a small creek,
Or little cranny of the fretted scar;
There have I sometimes liv'd; there are fit seats;
To sit, and chat, and coll, and kiss, and steal
Love's hidden pleasures. Come, are you dispos'd
To venture entrance? if you be, essay;
'Tis death to quick desire to use delay.
Duch. Virtue and modesty bid me say, no:
Yet, trust me, Hoffman, thou'rt so sweet a man
And so belov'd of me, that I must go.
Hof. I'm crown'd the king of pleasure!
Duch. (aside) Hateful slave,
Thou go'st to meet 'destruction in thy cave!

Die letzten Worte der Herzogin bestätigen sich demnach rasch genug. Von allen Seiten überfallen, wird Hoffman gebunden und an den Felsen geschmiedet. Auf Befehl des Sachsenherzogs wird die eiserne Krone abermals glühend heiss gemacht und auf Hoffman's Haupt gepresst. — Der leitende Gedanke der ganzen Tragödie wird schliesslich noch einmal betont in den Worten, in denen der so zu Tode gemarterte »Rächer seines Vaters« schliesslich seine wahren Empfindungen offenbart:

---

[1]) Mit demselben Epitheton bezeichnet bekanntlich Chettle in dem oben erwähnten Trauergedichte auf die Königin Elisabeth Shakspere selbst:

Nor doth the silver-tongued Melicert
Drop from his honied Muse one sable teare
To mourne her death that graced his desert,
And to his laies opend her royall eare.

Hof. (to Saxony) Do, old dog! — thou help'd'st to
worry my dead father,[1])
And must thou kill me too? 'tis well! 'tis fit! —
I, who had sworn unto my father's soul,
To be reveng'd on Austria, Saxony,
Prussia, and Luneburg, and all their heirs,
Had prosper'd in the downfall of some five.
Had only three to offer to the fiends,
And then must fall in love! — Oh, wretched eyes,
That have betray'd my heart, be you accurs'd!
And as the melting drops run from my brows.
So fall they on the strings that guide my heart,
Whereby their oily heat may crack them first! —
Ay, so; — boil on, thou foolish, idle brain,
For giving entertainment to love's thoughts!
A man resolv'd in blood, bound by a vow,
For no less vengeance than his father's death,
Yet become amorous of his foe's wife! —
Oh, sin 'gainst all conceit, worthy this shame,
And all the tortures that the world can name!

Dann folgt in dem alten Drucke des Drama's noch eine durchaus corrumpirte Stelle von funfzehn Versen, mit welchen der neue Herausgeber, der sich um die Wiederherstellung des übrigen Textes ein so grosses Verdienst erwarb, nichts anfangen konnte. H. B. L. hält es mit Recht für wahrscheinlich, dass in der Handschrift, welche Perry besass, das letzte Blatt defect oder unleserlich geworden sein möge. Mehr als ein Blatt wird es schwerlich gewesen sein, denn es ist nicht abzusehen, was nach dem Verscheiden des Helden, der mit der glühenden Krone auf dem Kopfe kaum lange mehr reden

[1]) Weshalb alle fürstlichen Personen dieses Drama's sich früher einmal das gemeinschaftliche Vergnügen bereitet haben, den Admiral und Piraten Hans Hoffman so grauenvoll zu Tode zu martern, das lässt Chettle unerklärt. Es kam ihm eben nur darauf an, dem jungen Hoffman einen plausiblen Vorwand zur Vollführung möglichst vieler Greuelthaten zu verschaffen.

und leben konnte, noch viel in dem Drama zu verhandeln blieb, es müsste denn etwa eine Verlobung des Prinzen Mathias mit der Prinzessin Lucibella, oder gar des Herzogs von Sachsen mit der Herzogin von Lüneburg gewesen sein. Bei der naiven Art Chettle's, letztere Matrone zum Gegenstande der sinnlichen Begierden Hoffman's zu machen, wäre auch dieser Abschluss des Trauerspiels nicht ganz undenkbar.

Hiermit ist unsere Analyse zu ihrem Ende gelangt und hat, ausgestattet mit den nöthigen Belegstellen reichlicher Citate, soweit sie zur Kenntniss des Chettle'schen Verses und Stiles in ihrem Verhältniss zum Shakspere'schen erforderlich schienen, den Beweis geliefert oder doch die höchste Wahrscheinlichkeit festgestellt, dass Chettle's *Hoffman,* in allen Theilen, in der Wahl wie in der Behandlung des Stoffes, das Product einer Bühnenspeculation, einer Concurrenz des Henslowe'schen Theaters mit dem Burbadge'schen, einer Rivalität mit dem Shakspere'schen *Hamlet,* gewesen sein muss. Und zwar konnte der Gedanke an die Möglichkeit eines solchen Wettstreits dem Verfasser am nächsten liegen zu einer Zeit, da Shakspere's *Hamlet* noch in dem vollen Glanze seiner ersten Aufführungen stand und als eine neue Erscheinung die Aufmerksamkeit des Publicums wie der Kritiker und der Schauspieler besonders lebhaft beschäftigte. Eben da mochte Chettle oder sein Brotherr Henslowe vorzugsweise sich versucht und veranlasst fühlen, nach einem Stoffe sich umzusehen, der mit denselben Motiven vielleicht dieselben Wirkungen hervorbringen könnte. Ja, sogar auf grössere Effecte mochten sie dabei speculiren, insofern dem Publicum sich an Hoffman viel evidenter als an Hamlet nachweisen liess, wie man einen ermordeten Vater an den Mördern rächen muss. Rein thatsächlich betrachtet und abgesehen von aller psychologischen Charaktervertiefung, auf die es dem rasch für das Bedürfniss des Augenblicks schreibenden Chettle wenig ankam, gelangt ja Hamlet erst am Schlusse des Drama's und seines Lebens durch ein Ungefähr zur Vollziehung des Racheactes, dem er bis dahin unter steten Schwankungen und Bedenklichkeiten zustrebte. Wie viel resoluter geht, mit ihm verglichen, Hoffman an seine ohnehin viel mannich-

faltigere Rachearbeit! Schon in der ersten Scene des ersten Actes packt er sein erstes Opfer, und so geht seine unverdrossene Thätigkeit im Würgen munter weiter durch alle Acte und Scenen hindurch. Beinahe hat er schon, ehe das Stück zu Ende geht, mit allen seinen Schlachtopfern aufgeräumt, als die plötzlich in ihm aufflackernde sinnliche Gluth für die Herzogin von Lüneburg ihn auf seiner bisher so rasch und erfolgreich durchlaufenen Henkerbahn irrt und hemmt, so dass doch noch einige wenige fürstliche Persönlichkeiten am Leben bleiben und nun ihrerseits eine entsprechende Rache nehmen an dem »Rächer seines Vaters«. — Mit solchen gehäuften drastischen Mitteln, die den Zuschauer in athemloser, gruselnder Spannung halten mussten, durfte Chettle den dramatischen Wettkampf mit dem stets monologisirenden und reflectirenden, nur einmal gelegentlich aus Versehen eine Mordthat an Polonius begehenden Dänenprinzen schon eher aufnehmen, als es sonst gerathen erschienen wäre. Er wusste sehr wohl aus eigenen wie aus fremden Bühnenerfahrungen, dass das Theaterpublicum jener klassischen Periode durch die Vorführung stets neuer Shakspere'scher Schöpfungen keineswegs so einseitig verwöhnt war, dass es nicht auch mit demselben Beifall Dramatiker belohnt hätte, welche unserm William nur allenfalls abgucken konnten, »wie er sich räuspert und wie er spuckt«.

X.

UEBER DEN URSPRÜNGLICHEN TEXT DES KING LEAR.

In einer vorhergehenden Abhandlung habe ich versucht, das Problem der eigentlichen Textbeschaffenheit eines Shakspere'schen Drama's, des *King Richard III.*, seiner Lösung näher zu bringen als bis dahin geschehen war. An jenen ersten Versuch reihe sich hier ein zweiter, der eine nicht minder verwickelte und schwierige Frage der Kritik, die Frage des ursprünglichen Textes des *King Lear,* zu erforschen und, wo möglich, zu einer wenigstens plausiblen Entscheidung zu fördern unternimmt. In der That finden wir, wenn wir von denjenigen Shakspere'schen Dramen absehen, die uns in zwei ganz verschiedenen Recensionen, in vollständigen Doppeltexten überliefert sind — *Romeo and Juliet, Hamlet, Merry Wives of Windsor* und *King Henry V.* — ausser *King Richard III.* kein anderes Werk unsers Dichters, dessen Foliotext in einer solchen Fülle von Einzelnheiten abwiche von dem Quartotext, sich so durchgängig und auffällig davon unterschiede, wie gerade *King Lear.* Die Untersuchung, welche in jenem früheren Falle des *King Richard III.* uns beschäftigte, ob und in welcher Weise jene in allen Theilen des Drama's so zahlreich hervortretenden Discrepanzen auf eine etwaige revidirende Thätigkeit von Seiten des Dichters zurückzuführen sein möchte, dieselbe Untersuchung wird uns auch hier in Anspruch nehmen, und zwar um so gründlicher und ein-

gehender, je entschiedener die meisten Kritiker sich, in Bezug auf *King Lear* wie auf *King Richard III.*, der Ansicht von einer nachträglich erfolgten Textrevision durch Shakspere's eigene Hand zuneigen — eine Ansicht, deren Widerlegung die folgenden Auseinandersetzungen bezwecken.

Wir beginnen unsere Untersuchung mit der Editio Princeps des *King Lear* oder vielmehr mit den beiden Einzelausgaben dieses Drama's, welche in Kleinquartoformat im Jahre 1608 bei Nathaniel Butter in London erschienen und seitdem bis zur Publication der Gesammtausgabe Shakspere'scher Dramen in Folio im Jahre 1623 nicht wieder aufgelegt wurden. Ehe die Herausgeber der Cambridge Edition ihre verdienstliche Collationirung verschiedener Exemplare dieser Quartos bewerkstelligt und deren Resultate in der Vorrede zum achten Bande ihrer Ausgabe veröffentlicht, hatte man, auf Malone's und Boswell's bibliographische Kritik gestützt, die Erscheinung einer dritten Quarto in demselben Jahre 1608 angenommen. Die Cambridge-Editors haben uns aber den Nachweis geliefert, dass die vereinzelten Varianten, welche diese angebliche dritte Quarto von den beiden andern Quartos desselben Jahres unterscheiden, in der That keine andern sind als solche Abweichungen, wie sie in verschiedenen Exemplaren einer und derselben Quarto des *King Lear* mehrfach vorkommen. Wir werden auf derartige Varianten innerhalb einer und derselben Ausgabe bei unserer Musterung des Quartotextes noch häufiger zurückkommen müssen, und wir werden bei der evidenten Fahrlässigkeit dieser ersten Drucke den Grund dieser Abweichungen in den freilich nur gelegentlich und inconsequent hervortretenden Versuchen des Setzers oder Druckers finden können, der einen ihm aufstossenden flagranten Druckfehler auf eigene Hand und ohne alle Bezugnahme auf ein vorliegendes Manuscript zu verbessern unternahm, während noch die Druckbogen abgezogen wurden. Einen wesentlichen Einfluss auf die Textgestaltung der im Uebrigen fast identischen beiden Quartos konnten derlei schwache und improvisirte Verbesserungsversuche einer durchaus incompetenten Hand selbstverständlich nicht gewinnen, und wir sind demnach, trotz dieser in einzelnen

Exemplaren auftauchenden Speciallesarten, vollkommen berechtigt, den Quartotext im Ganzen und Grossen als einen einheitlichen zu fassen und ihn als solchen (Qq.) dem Foliotexte (F.) gegenüberzustellen.

Diese beiden Quartos erschienen, wie bereits erwähnt ist, im Jahre 1608 im Verlage des Nathaniel Butter, und zwar ohne irgend welche Betheiligung oder Autorisation von Seiten des Dichters oder der Schauspieler-Gesellschaft der »*King's Seruants*«, welche, laut Titelblatt, das Stück vor dem Könige Jacob in seinem Palast zu Whitehall am zweiten Weihnachtstage aufgeführt hatten und gewöhnlich im Globus-Theater spielten *(As it was plaid before the Kings Maiesty at Whitehall upon St. Stephens night in Christmas Hollidaies. By his Maiesties Seruants playing usually at the Globe on the Banck-side).* — Da N. Butter seinen beabsichtigten Verlagsartikel schon im November 1607 mit derselben Notiz von der Aufführung bei Hofe eintragen liess, so muss diese Aufführung um Weihnacht 1606 stattgefunden haben und wahrscheinlich den Darstellungen des Stücks im Globus-Theater, während des Sommers 1606, nachgefolgt sein. Dass der *King Lear* schon ein Jahr früher über die Bretter gegangen, darauf scheint der im Jahre 1605 unternommene Neudruck des älteren Drama's vom anonymen Verfasser: *The True Chronicle History of King Lear etc.* hinzudeuten — ein Neudruck, der, auf eine Täuschung des Publicums berechnet, vielleicht unterblieben wäre, wenn N. Butter sich schon damals in den Besitz einer Handschrift des Shakspere'schen *King Lear* hätte setzen können. Nachdem ihm das einige Jahre später gelungen war, liess er den Titel seiner Quartos, offenbar in Bezug auf diesen ältern fälschlich als Shakspere'schen feilgebotenen *King Lear,* so verfassen: *M. William Shakespeare.* (In der andern Quarto steht *Shak-speare.) HIS True Chronicle History of the life and death of King Lear and his three Daughters.* — Wie hier durch den Druck in Majuskeln das »*His*« geflissentlich hervorgehoben ist, eben so in der Fortsetzung des Titelblattes die Namen »*Edgar*« und »*Tom*« zur Hindeutung auf populäre Figuren, die dem Shakspere'schen Drama eigenthümlich sind und in dem ältern Drama fehlen: *With*

the unfortunate life of EDGAR, sonne and heire to the Earle of Glocester (in der andern Quarto steht *Gloster*), *and his sullen and assumed humour of TOM of Bedlam.* — Dass diese zur Anlockung von Käufern dergestalt specificirte Inhaltsanzeige Butter's eignes Fabrikat ist und sich nicht etwa in solcher Fassung in der seinem Drucke zu Grunde gelegten Handschrift des Drama's vorfand, darüber kann kaum ein Zweifel statthaft sein. Wiederholt sich doch dieselbe Erscheinung bei manchen andern, in gleicher marktschreierischer Manier spezialisirten Inhaltsanzeigen auf den Titelblättern Shakspere'scher Quartos, wenn wir sie mit den viel einfacheren Titelangaben der Folio vergleichen.

Hätte nur N. Butter dieselbe Sorgfalt, die er auf die Ausstattung seines Titelblattes verwandte, auch auf den Druck seines Buches ausgedehnt! Aber in dieser Beziehung hat er es so ziemlich an Allem fehlen lassen, was auch der bescheidenste Leser zu fordern berechtigt ist. Zwar war der Verleger so glücklich, sich eine fast vollständige Abschrift des Drama's zu verschaffen, in der Gestalt, in welcher dasselbe vor König Jakob in Whitehall und vor dem grössern Publicum im Globus-Theater aufgeführt worden war; aber schon diese Abschrift muss höchst nachlässig und unleserlich angefertigt gewesen sein, sonst wären die zahllosen Missverständnisse, Verswidrigkeiten und Auslassungen, welche sich der Drucker zu Schulden kommen liess, kaum zu erklären. Die Missverständnisse beruhen zum grossen Theile darauf, dass der Setzer statt eines für ihn unleserlichen Wortes ein anderes, in den Schriftzügen, im Ductus Literarum ihm ähnliches, setzte, ohne viel zu fragen, ob er damit überhaupt einen Sinn, geschweige denn Shakspere's Sinn, treffe. Die Verswidrigkeiten hängen mit den Auslassungen zusammen, insofern letztere, meistens Partikeln oder einsilbige Wörter betreffend, natürlich den Blankvers zerstört haben, der überhaupt in den Quartos auch äusserlich im Drucke vielfach unbeachtet geblieben und wahrscheinlich schon in der zum Grunde liegenden Copie der ursprünglichen Theaterhandschrift ebenso verkannt und vernachlässigt worden ist. Man hat häufig, indem man lediglich die Menge der Abweichungen zwischen Quartotext und Foliotext

in's Auge fasste, den *King Lear* und den *King Richard III.* in Eine Parallele gestellt; aber, näher betrachtet, ist das beiderseitige Verhältniss doch ein ganz verschiedenes. Der Editio Princeps beider Dramen lag allerdings eine vollständige Copie der damals gültigen Theaterhandschrift zu Grunde, aber während der Herausgeber der ersten Quarto des *King Richard III.* in vermeintlichen Verbesserungen des ihm vorliegenden Textes sich selbst und dem Lesepublicum nicht genug thun zu können meinte, liess der Herausgeber der Quartos des *King Lear* auch die einfachsten Pflichten seines Amtes und Faches ausser Acht und lieferte so durch Zuwenigthun einen Text, der von dem ursprünglichen Worte des Dichters nicht minder abwich, wie der Herausgeber der ersten Quarto des *King Richard III.* dasselbe Resultat durch Zuvielthun erzielt hatte. — Es liegt mir nunmehr ob, wie ich in meiner früheren Abhandlung den Nachweis des Behaupteten in Betreff des *King Richard III.* zu liefern suchte, hier für den *King Lear* ein Gleiches zu thun.

Wir beginnen mit denjenigen Varianten der Quartos, die wir, je nachdem wir ihren Ursprung in der handschriftlichen Copie oder in einer falschen Lesung des Setzers vermuthen — ein Dilemma, das sich schwerlich so oder so mit Bestimmtheit entscheiden lässt — als Schreibfehler oder als Lesefehler bezeichnen können. Als characteristisches Kennzeichen derselben erscheint, wie schon oben angedeutet, die möglichste Beibehaltung des Ductus Literarum, ohne irgendwelche genauere Berücksichtigung des Sinnes, der bald ungefähr, bald halb, bald gar nicht wiedergegeben ist. Der Raumersparniss wegen citiren wir hier grösstentheils nicht den ganzen Context, sondern nur die falsche Lesart, nach der Zeilenzählung der Cambridge Edition, mit Hinzufügung der bez. richtigen Lesart, wie der Foliotext sie uns in der Regel bietet.

A. I. Sc. 1. *first intent — fast intent* (36). *Conferring — Confirming* (38). *mistresse — mysteries* (108). *diseases — disasters* (173). *friendship — freedom* (180). *you for voucht affections — your fore-vouch'd affection* (219).

A. I. Sc. 2. *for your liking — for your o'er-looking* (38). *spirituall predominance — spherical predominance* (117). *mine — my cue* (128). *them of Bedlam — Tom o' Bedlam* (ibid).

A. I. Sc. 4. *pestilent gull — pestilent gall* (109). *Either his notion, weaknesse or his discernings are lethergy — Either his notion weakens, or his discernings are lethargied* (221—222). *a great palace — a graced palace* (239). *thou lessen my traine and — thou liest. My train are* (256—7). *thourt disnatur'd — thwart disnatur'd* (277). *should make the worst blasts — should make thee worth them, Blasts* (293). *upon the untender — upon thee! The untented* (293—4). *better ought — better oft* (341).

A. II. Sc. 1. *Which must aske breefenesse and fortune helpe — Which I must act. Briefness and fortune work!* (18). *warbling — mumbling* (38). *threatning — threading* (119).

A. II. Sc. 2. *to intrench to inloose — too intrinse to unloose* (70). *dialogue — dialect* (104). *stopping — stocking* (127).

A. II. Sc. 3. *service — farmes* (17). — Dass auch hier wie in andern Fällen der Setzer dem Ductus Literarum folgte, wird klar, wenn wir uns *service* mit langem *s (ſ)* geschrieben denken.

A. II. Sc. 4. *hence — home* (1). *heeles — heads* (8). *meere Justice — mere fetches* (85). *look'd black upon me — look'd black upon me* (156). *not the deed — not the need* (261). *to beare it lamely — to bear it tamely* (273).

A. III. Sc. 1. *warrant of my arte — warrant of my note* (18).

A. III. Sc. 2. *carterickes and Hircanios — cataracts and hurricanoes* (2). *concealend centers — concealing continents* (58). *more sinned against their sinning — more sinned against than sinning* (60).

A. III. Sc. 4. *Save what beates their filiall ingratitude — Save what beats there. Filial ingratitude!* (14). *to the dark towne — to the dark tower* (175).

A. III. Sc. 7. *I am true — I am none* (32). *unbridle all the sparks — enkindle all the sparks* (85).

A. IV. Sc. 1. *Stands still in experience — Stands still in esperance* (4). *I cannot dance it — I cannot daub it* (53). *stands*

your ordinance — slaves your ordinance (68). *under excess — undo excess* (70). *Looks firmely — Looks fearfully* (74).

A. IV. Sc. 2. *A mistress coward — A mistress's command* (21). *an eye deseerving — an eye discerning* (52). *The news is not so tooke — The news is not so tart* (89).

A. IV. Sc. 6. *her cock above — her cock a buoy* (19). *the dread summons — the dread summit* (57). *consummation — consumption* (128). *a dogge so bad in office — a dog's obeyed in office* (156). *to shoot a troop of horse with fell — to shoe a troop of horse with felt. fenced from my griefs — sever'd from my griefs* (282). Vgl. oben A. II. Sc. 3 *service — farmes.*

A. IV. Sc. 7. *Mine iniurious dog — Mine enemy's dog* (36).

A. V. Sc. 1. *Hard is the guess — Here is the guess* (52).

A. V. Sc. 3. *The which immediate — The which immediacy* (66). *Conspicuote — Conspirant* (136). *(O father) — O fault!* (193).

Wenn wir diese Kategorie von Varianten, deren Zahl sich leicht noch um ein Beträchtliches vermehren liesse, im Einzelnen mustern, so ist es augenfällig, dass die Hand des Dichters Nichts damit zu schaffen hatte; oder, mit andern Worten, dass Shakspere von vornherein nur so geschrieben haben kann, wie wir es im Foliotext finden. Ebenso unbetheiligt muss der Dichter aber auch an den oben erwähnten gelegentlichen Verbesserungsversuchen gewesen sein, welche die Collation der Cambridge-Editors in einzelnen Exemplaren der Quartos nachgewiesen hat. Von diesen Versuchen, welche darthun, dass bisweilen doch der in den Quartos gedruckte Unsinn dem Drucker selbst in die Augen sprang und einer nothdürftigen Abhülfe bedürftig schien, mögen hier gleichfalls einige Beispiele citirt werden:

A. II. Sc. 2. *You stubborn ancient knave* (121). Für das allein richtige *ancient* hatte man zuerst, dem Ductus Literarum folgend, *ausrent* gedruckt, wie noch in einem Exemplar der Bodleyana zu lesen steht. Als blosse Conjectur wurde dann dieser Nonsens in *miscreant* verbessert, und dies ist dann die stehende Lesart der Quartos geworden.

Ibid. *Nothing almost sees miracles* (160). Für *miracles* hatte die unorthographische Handschrift wahrscheinlich *myrackles,* in dem erwähnten Exemplar der Bodleyana getrennt gedruckt *my rackles,* welcher Unsinn denn in den meisten Exemplaren der Quartos zu *my wracke* mit scheinbarem Sinne verbessert wurde.

A. II. Sc. 1. *To have th'expence and wast of his revenues* (100). So die Folio. Für *th'expence,* das in der Handschrift nicht recht deutlich gewesen sein muss, hatte der Setzer der Quarto zuerst *these* — gesetzt und erst nachher war in einigen Exemplaren die so entstandene, lediglich mit einem Gedankenstrich ausgefüllte Lücke aus blosser Conjectur als *the wast and spoyle* etc. ergänzt worden.

A. III. Sc. 4. *Thou think'st 'tis much that this contentious storm* (6). Für das wahrscheinlich in der Handschrift nicht ganz leserliche *contentious* bieten die Quartos das sinnlose *crulentious,* das dann in einigen Exemplaren aufs Gerathewohl in *tempestious* corrigirt wurde.

A. III. Sc. 6. *Take up, take up*
And follow me. (94—5).

Die Quartos zogen das zweite *take up* verkehrt zusammen und trennten dann wieder sinnlos *take up to keepe;* dafür ist in andern Exemplaren die Conjecturalemendation *Take up the King* gesetzt.

A. IV. Sc. 2. *France spreads his banners in our noiseless land;*
With plumed helm thy slayer begins threats (56–7).

Für *slayer,* die eigentliche Lesart der Quartos, steht in einigen Exemplaren *state* gedruckt, und für *threats* ebenso *thereat.* In Folge dessen lesen Staunton und mit ihm die Cambridge-Editors, indem sie *begins* mit dem Subject *France* verbinden: *thy state begins to threat.* — Leider entbehren wir hier zur sicheren Emendation des Textes den Beistand der Folio, welche diesen Passus auslässt.

Wir sehen, eine revidirende Hand des Dichters lässt sich in solchen gelegentlichen Emendationen, welche während des Druckes ohne alle Bezugnahme auf die Handschrift mit einigen der sinnlosesten Lesarten der Quartos vorgenommen worden, ebenso wenig

erkennen, wie in der ganzen vorher citirten Reihe ähnlicher Lesarten der Quartos selber. — Ungleich zahlreicher noch als diese, auf falscher Lesung oder Schreibung beruhenden Varianten der Quartos sind durch das ganze Drama hindurch andere Abweichungen vom Foliotext zerstreut, die wir als gleichgültige oder willkürliche bezeichnen dürfen. Die Quartos setzen z. B. oft eine andere Partikel, ein anderes Hülfsverbum, ein anderes Relativpronomen, einen anderen Numerus als wir in der Folio an den entsprechenden Stellen finden. Sie setzen gern *my, thy* etc., wo die Folio vor einem vocalisch anlautenden Nomen *mine, thine* etc. setzt, und *has*, wo die Folio *hath* setzt. Wir wählen aus der reichen Fülle der vorliegenden Beispiele dieser Varianten, die uns auf jeder Seite begegnen, als unserem Zwecke genügend, nur einige wenige aus, indem wir zunächst den Foliotext zu Grunde legen und ihm die Abänderungen der Quartos beifügen:

A. I. Sc. 1. *Meantime we shall express our darker purpose* — Qq. *will* und *purposes.*

Ibid. *Dearer than eye-sight, space and liberty* — Qq. *or.*

Ibid. *I do invest you jointly with my power* — Qq. *in.*

A. I. Sc. 2. *If thou be'st as poor for a subject* — Qq. *be. But where's my fool* — Qq. *this.*

A. I. Sc. 4. *He that keeps nor crust nor crum* — Qq. *neither.*

Ibid. *Which in the tender of a wholesome weal* — Qq. *That.*

Ibid. *But let his disposition have that scope*
As dotage gives it. — Qq. *That.*

Dieser Gattung willkürlicher oder gleichgültiger Varianten gehört auch die Vertauschung eines Synonyms mit dem andern an, welche gleichfalls sehr häufig den Quartotext von dem Foliotext unterscheidet. Es lässt sich dabei nur in den seltensten Fällen ein plausibler Grund zu solcher Aenderung, wie etwa die Wahl eines vermeintlich treffenderen Ausdrucks, muthmassen; in der Regel aber scheint die reinste Beliebigkeit obgewaltet zu haben. Auch hier mögen einige Beispiele, aus einer grossen Masse der vorliegenden herausgegriffen, genügen:

Act I. Sc. 1. *When majesty falls to follu* — Qq. *stoops.*

Ibid. *Where it is mingled with regards* — Qq. *respects.*

Act I. Sc. 3. *If he distaste it, let him to my sister* — Qq. *dislike.*

Act I. Sc. 5. *Shall not be a maid long, unless things be cut shorter* — Qq. *except.*

Act II. Sc. 1. *Bringing the murderous coward to the stake* — Qq. *caitiff.*

Act II. Sc. 2. *you come with letters against the king* — Qq. *bring letters.*

Ibid. *When he compact and flattering his displeasure* — Qq. *conjunct.*

Vielleicht gehört aber diese letzte Variante eher in die vorher charakterisirte Kategorie der Schreib- oder Lesefehler, wie solcher Zweifel auch bei manchen anderen Varianten statthaft ist, z. B. A. II. Sc. 1. *ear-kissing arguments,* wo die Quartos *ear-bussing arguments* lesen; und ebendaselbst *launch'd mine arm*, wo die Quarto's *latch'd mine arm* lesen.

Von Varianten dieser Art, bei denen es sich um reine Synonyma handelt, ist schon in der Abhandlung über den ursprünglichen Text des *King Richard III.*, wo sie ebenfalls reichlich vorkommen, bemerkt worden, dass sie, für sich allein und absolut betrachtet, weder für eine vorwiegende Autorität der Folio, noch für eine solche der Quarto geltend gemacht werden können. Für unsern Zweck muss vielmehr die Frage so gestellt werden: Ist es wahrscheinlich, dass Shakspere — den Fall einer von ihm herrührenden Revision des Textes einmal angenommen — sich die überflüssige Mühe gegeben haben sollte, statt irgendwelche tiefer eingreifende Verbesserung vorzunehmen, diese zahllosen Minutien gleichgültigster Art, man kann nicht sagen zu verbessern, sondern zu verändern — und zwar ohne allen ersichtlichen Grund? Oder ist es wahrscheinlicher, dass ein simpler Abschreiber, der auf das Shakspere'sche Wort als solches sehr wenig Gewicht legte, in der Flüchtigkeit seiner Arbeit achtlos und absichtslos einen Ausdruck,

wie er ihm gerade einfiel, für den andern, eine Partikel für die andere, einen Modus oder Numerus für den andern setzte?

Wird also die Autorität der Quartos für den ursprünglichen Text des *King Lear* durch die zuletzt betrachtete Kategorie ihrer Lesarten nicht direct, sondern nur indirect erschüttert, so erleidet dieselbe einen desto entschiedeneren Abbruch durch die nunmehr folgende Prüfung einer anderen Eigenthümlichkeit dieser Editio Princeps, der Lücken und Auslassungen nämlich, welche sie kennzeichnen. Es muss dieser Punkt um so schärfer betont und hervorgehoben werden, als die grössere Vollständigkeit des Quartotextes des *King Lear*, gegen den Foliotext gehalten und rein quantitativ betrachtet, als ein unbestreitbarer Vorzug der ältern Ausgabe stets gegolten hat und in gewissem Sinne mit Fug und Recht gilt. Es ist wahr, besässen wir das Drama unseres Dichters lediglich in der Gestalt des Foliotextes, also in der Gestalt, in welcher es die Shakspere'sche Schauspielergesellschaft, nachdem Shakspere's persönliche Betheiligung an der scenischen Darstellung aufgehört hatte, aufführte, so würden wir auf manche Partieen der Tragödie verzichten müssen, die, so lange Shakspere selbst dem Theater nahe stand, im Globus-Theater wie im Palaste zu Whitehall gewiss zur Geltung kamen und daher auch aus der Abschrift des ursprünglichen Theatermanuscripts mit in die Quartos übergegangen sind. Auf diese Lücken des Foliotextes kommen wir aber später zurück. Hier haben wir es zunächst mit den Auslassungen des Quartotextes zu thun, die, scheinbar geringfügiger, doch für die Herstellungsweise und eigentliche Beschaffenheit dieses Textes desto characteristischer sind, und zwar characteristisch in doppelter Beziehung: einmal als Zeugniss für die Nachlässigkeit, mit welcher der Abschreiber oder der Drucker einzelne Worte und Wörtchen überhüpfte, falls er sie nicht etwa, als seiner Meinung nach entbehrlich, ausliess; zweitens als Zeugniss für den gänzlichen Mangel an Verständniss für den Versbau, der durch derlei Auslassungen, wie gelegentlich durch willkürliche Zusätze anderer Worte und Wörtchen, natürlich zu Schaden kam. Diese metrische Ignoranz wird freilich, wie wir bereits früher sahen, schon durch den ganzen

Druck der Quartos, — Prosa für Vers, Vers für Prosa — hinlänglich verrathen.[1]) Auch hier lassen sich nur einige Beispiele aus der grossen Menge vorhandener anführen:

Act I. Sc. 1. *Only she comes too short* — Qq. *came short.*

Act I. Sc. 4. *That you protect this course and put it on* — *it* fehlt in Qq.

Act II. Sc. 1. *O Madam, my old heart is crack'd, is crack'd* — *O Madam* fehlt in Qq.

Act II. Sc. 4. *The night before there' was no purpose in them* — *in them* fehlt in Qq.

Act III. Sc. 6. *Now, my good lord, lie here and rest a while* — *and rest* fehlt in Qq.

Act III. Sc. 7. *Though well me may not pass upon his life* — *well* fehlt in Qq.

Ibid. *I have serv'd you ever, since I was a child* — *you* fehlt in Qq.

Act IV. Sc. 2. *You are not worth the dust which the rude wind* — *rude* fehlt in Qq.

Act V. Sc. 3. *What comfort to this great decay may come* — *great* fehlt in Qq.

Es ist wohl klar, dass nicht eine etwaige Revision von Shakspere's Seite erst durch Einfügung der in den Quartos fehlenden Wörtchen den regelrechten Blankvers hergestellt hat, sondern dass der Dichter denselben von vornherein so geschrieben, wie ihn der Foliotext uns bietet. — Weniger klar aber auf den ersten Anschein liegt der Fall, wo es sich um Auslassungen nicht einzelner

---

[1]) Dass von einem so eminent populären Drama, wie der Shakspere'sche *King Lear* ohne Zweifel war, ausser den beiden Quartos von 1608 keine weiteren Einzelausgaben vor der Folio 1623 erschienen, hat man den erfolgreichen Bemühungen der Shakspere'schen Schauspieler-Gesellschaft zuschreiben wollen, welche fernere Auflagen der Quartos zu verhindern gewusst. Näher liegt vielleicht die Erklärung, dass der Verleger des *King Lear* mit einem so absolut unlesbaren Texte, wie er ihn zu bieten hatte, beim Publicum keine fortdauernd guten Geschäfte machen konnte und deshalb auf späteren Neudruck des Shakspere'schen Drama's verzichtete.

Wörtchen, sondern ganzer Sätze und, obgleich höchst selten, sogar längerer Passus in den Quartos handelt. Die hier vorliegende Frage bedarf für uns um so eher einer eingehenden Prüfung, als ja der Gedanke nahe liegt und in der That auch häufig von den Kritikern und Editoren Shakspere's geäussert worden ist, dass wir es hier nicht mit Auslassungen in den Quartos, sondern vielmehr mit Zusätzen zu dem ursprünglichen Texte zu thun haben, welche der Dichter bei Gelegenheit jener vermeintlichen Revision des *King Lear* zu machen sich veranlasst gesehen hätte. An und für sich betrachtet, müsste es allerdings auffällig erscheinen, dass diese Revision, deren Resultate uns in der Folio vorliegen sollten, sich im Uebrigen vorzugsweise durch umfangreiche Streichungen, Behufs der Kürzung des allzulangen Drama's für scenische Zwecke, bethätigt, dann doch wiederum durch neue Zusätze dieser Tendenz entgegengearbeitet hätte. Zu einer sichern Entscheidung aber werden wir nur gelangen, wenn wir die einzelnen Fälle ins Auge fassen und sie darauf ansehen, ob die betr. Auslassungen im Quartotexte nicht wirkliche Lücken andeuten, welche Shakspere selbst unmöglich in seinem ursprünglichen Werke gelassen haben kann.

Gleich die erste Rede des auftretenden Königs Lear bietet uns ein eclatantes Beispiel solcher Lücken in den Quartos, die sich schwerlich als spätere Zusätze in der Folio fassen lassen. Es fehlen da die Verse: *while we — — now* (38—43) und die Verse: *Since — — state* (47—48). In dem ersten Passus ist die für das Verständniss des Shakspere'schen Publicums schlechterdings unentbehrliche namhafte Vorführung der beiden Schwiegersöhne Lear's und die bestimmte Zusicherung der Mitgiften ihrer Gattinnen enthalten. In dem zweiten Passus aber wird ebenso nothwendig der ganze Umfang dieser Mitgiften näher bezeichnet. — In der Anrede Lear's an die Cordelia (81—83) fehlt die gleichfalls erforderliche Hindeutung auf deren beide Freier, wie auch weiterhin (86—87) Lear's verwunderte Frage: *Nothing?* und Cordelia's ruhig bestimmte Antwort: *Nothing!* fehlt. Auch da ist es ganz undenkbar, dass der Dichter erst nachträglich darauf verfallen sein sollte, diesen Angelpunkt des Drama's, um den sich Alles drehen musste, durch

Wiederholung des entscheidenden Wortes geflissentlich hervorzuheben. Das Alles muss natürlich schon in dem ursprünglichen Texte gestanden haben und ist eben so willkürlich oder nachlässig von dem Veranstalter der Quartos weggelassen, wie derselbe z. B. Act I. Sc. 2, Z. 45 die Worte: *This policy and reverence of age* durch Weglassung der Worte *and reverence* sinnlos gemacht hat. Auf der »Ehrfurcht vor dem Alter« beruht ja eben diese Staatsweisheit, welche den Söhnen verwehrt, die Väter bei lebendigem Leibe zu beerben. — Ebenso gedankenlos liess der Herausgeber der Quartos in derselben Scene den Passus aus, in welchem Gloster die schlimmen Omina der Sonnen- und Mondverfinsterungen speciell auf seine Familie und auf die seines Königs bezieht, wodurch ihre Anführung allein passend erscheint. Dass dieser in den Quartos fehlende Passus (*This villain — — graves,* Z. 103—108) schon im ursprünglichen Texte gestanden haben muss, erhellt auch aus dem darauf folgenden Monologe Edmunds, der direct an das in den Quartos Ausgelassene anknüpft.

In Act I. Sc. 4 fehlt Z. 58 *of kindness,* so dass man nicht weiss, welche Art von *abatement* der Ritter meint; und eben so fehlt Z. 268 *Of what hath moved you,* so dass Albany höchst naiv von seiner eigenen Ignoranz im Allgemeinen redet: *My lord, I am guiltless as I am ignorant.*

Act II. Sc. 4 (Z. 14—21) muss der Dichter die raschen Wechselreden, in denen Lear und Kent einander überbieten und abtrumpfen, von vornherein so angelegt haben, wie die Folio sie uns bietet. Wenn sie nun in den Quartos arg verstümmelt erscheinen, so dass z. B. auf Lear's Betheuerung: *By Jupiter, I swear no . . .* Kents characteristische Replik: *By Juno, I swear ay* fehlt, so kann natürlich Letzteres kein späterer Zusatz des Dichters sein. Ganz anders ist der Fall, wenn in diesen Wechselreden auch die Folio eine zufällige Lücke bietet, indem sie Z. 18—19 *(No — — have)* auslässt.

Act II. Sc. 4. Z. 136—141 ist in den Quartos ausgelassen. Lear lässt also Regan's Aeusserung, dass er den Werth Goneril's verkenne, so befremdlich sie ihm klingen muss, ganz unberück-

sichtigt und benimmt damit der Regan den willkommenen Anlass, das Verfahren ihrer Schwester dem Vater gegenüber noch weiter zu rechtfertigen. In diesem Falle wie in so manchem andern, zeigt schon die Metrik, dass das Ausgelassene ursprünglich vorhanden war, denn der Halbvers: *Then she to scant her duty* wird erst durch das folgende: *Say, how is that?* vervollständigt.

Die erste Scene des dritten Actes ist als orientirende, den Gang der Handlung kaum fördernde Zwischenscene in der Folio stark gekürzt worden und wird in dieser Beziehung später noch von uns betrachtet werden müssen. Aber auch die Quartos streichen hier den Passus (Z. 22—29 *Who have — — furnishings* —), in welchem auf einen bevorstehenden Bruch zwischen Cornwall und Albany und auf dessen Ursachen, sowie auf die dadurch wie durch Lear's Misshandlung herbeigeführte Intervention Frankreichs hingedeutet wird. In den Quartos folgt ganz unvermittelt nach dem abgerissenen Anfang dieser Exposition: *There is division — — and Cornwall,* der Vers: *But true it is, from France there comes a power.* Der Herausgeber übersah dabei, dass sich dieses *But true it is* etc. auf das in seiner Ausgabe Ausgelassene, nicht aber auf das darin Stehengebliebene bezog.

A. III. Sc. 2 schliesst mit einer Apostrophe des Narren an das Publicum, welche, in die Form einer parodistischen Prophezeiung gekleidet, in keinem weitern Zusammenhange mit dem Drama selber steht und also ohne Schaden wegbleiben konnte, wie sie denn in den Quartos weggeblieben ist. Eine andere Frage aber ist es, ob Shakspere sich gemüssigt sehen konnte, bei einer späteren Revision diese lediglich auf die Lachmuskeln der Zuschauer berechneten stereotypen Narrenintermezzos geflissentlich noch zur Ausstattung seiner ohnehin mehr der Kürzung als der Verlängerung bedürftigen Tragödie einzufügen?

A. III. Sc. 6 fehlt in den Quartos Z. 12—15 *(No — — before him)* und damit die Erklärung, welche der Narr auf seine Frage *— whether a madman be a gentleman or a yeoman —* um so eher selbst geben muss, als Lear's Antwort: *A king, a king!* ihm nicht genügt. Also auch hier eine offenbare Lücke!

Zu Anfang des vierten Actes fehlen in dem Monologe Edgar's die Worte: *Welcome then — — blasts* (Z. 6—9) in den Quartos. Sie müssen aber schon in dem ursprünglichen Texte gestanden haben, da sie gerade die trostreiche Anwendung eines vorher ausgesprochenen allgemeinen Erfahrungssatzes auf Edgar's eigene Verhältnisse enthalten. Indem der Herausgeber der Quartos sie strich, verkannte er zwar ihre Unentbehrlichkeit, nicht aber die durch ihre Weglassung entstehende Versstörung, und änderte demgemäss das *But who comes here?* wie wir in der Folio lesen, in: *Who is here?* um. Es verdient diese Correctur um so eher hervorgehoben zu werden, als sonst in den Quartos, wie wir oben sahen, die Metrik durchgängig verwahrlost erscheint. Vielleicht thun wir jedoch dem Editor der Editio Princeps zu viel Ehre an, wenn wir im Widerspruche mit seinem üblichen Verfahren ihm hier ausnahmsweise eine Berücksichtigung der Metrik zuschreiben; und *Who is here?* für *But who comes here?* mag eine jener vielen rein willkürlichen Textänderungen sein, die er sich bei der Herstellung der Quartos gestattete. — Solche Willkürlichkeiten und willkürliche Auslassungen hat er sich, da er den Context nicht verstand, namentlich in Lear's Wahnsinnsreden (A. IV. Sc. 6) gestattet. Lear hält den Gloster für die Goneril und wundert sich über den weissen Bart, den sie trägt, was ihn dann auf seine eigenen weissen Barthaare bringt: *Ha! Goneril! — with a white beard! — They flattered me like a dog; and told me I had the white hairs in my beard, ere black ones were there.* — Dieser Gedankengang, den der Dichter von vornherein angelegt haben muss, nicht aber erst später in den Foliotext hineingebracht haben kann, wird völlig zerstört, wenn die Quartos *with a white beard!* auslassen und dafür: *ha! Regan!* setzen, wahrscheinlich, weil darauf das pluralische: *They flattered* etc. folgt. — Weiterhin (Z. 51) fehlt *change places and,* und damit wird der Rest des Satzes völlig sinnlos. — Endlich lassen die Quartos den Passus: *Plate sin — — accuser's lips* (Z. 103—108) aus und verwischen so die sichtlich persönliche Beziehung der folgenden Worte: *Get thee glass eyes* etc. auf den blinden Gloster, der in dem Ausgelassenen als *my friend* von Lear direct angeredet wird.

A. IV. Sc. 7. Z. 61 fehlt in den Quartos: *not an hour more nor less,* was der Dichter den vorhergehenden Worten: *Fourscore and upwards* hinzufügte, nicht etwa als eine wörtlich zu fassende nähere Zeitbestimmung, sondern als charakteristisch für Lear's nur allmählich und theilweise wiederkehrende Besinnung. Da erst das Ganze einen Vers bildet, so spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, dass der Dichter schon anfänglich so geschrieben hat. — Aus metrischen Gründen erhellt auch, dass A. V. Sc. 1. Z. 46 die in den Quartos fehlenden Worte: *And machination ceases* im ursprünglichen Texte gestanden haben müssen, wie sie denn als Abschluss des ganzen Satzes auch schwer zu entbehren sind.

A. V. Sc. 3 lassen die Quartos die Worte: *Dispose of them, the walls are thine* (Z. 77) aus, wodurch der Sinn des Vorhergehenden unvollständig bleibt. Denn dass Regan nicht nur all ihr Besitzthum, sondern auch ihre Person dem Edgar zur freien Verfügung übergiebt, musste der Dichter klar aussprechen und hat es auch in dem von den Quartos ausgelassenen, nicht etwa nachträglich in der Folio hinzugefügten Verse ausgesprochen. — Der Herausgeber der Quartos scheint den Tropus: *the walls are thine* eben so wenig verstanden zu haben, wie er weiterhin (Z. 90) Goneril's spöttische Zwischenbemerkung: *An interlude!* verstand und deshalb auch einfach wegliess. — Weiterhin fehlt in den Quartos der Vers: *What safe and nicely I might well delay* (Z. 145), der das Object zu den Verben *disdain* und *spurn* in dem folgenden Verse enthält. Der verstümmelte Satz erscheint also in den Quartos völlig sinnlos. — Nicht viel besser ist durch Auslassung einem folgenden Passus (Z. 225—6) mitgespielt, wo der Edelmann mit dem blutigen Messer erscheint, welches er aus Regan's Todeswunde gezogen. Da sind die Worte: *O, she's dead!* unterdrückt und demnach Albany's Frage: *Who dead? speak, man* — zu *Who man? speak* verstümmelt — eine Fassung, die natürlich niemals von unserm Dichter herrühren, sondern allein in der Nachlässigkeit des Quartodrucks ihren Grund haben konnte. — Eben so wenig kann Shakspere (Z. 256) die auf Cordelia's angeblichen Selbstmord hindeutenden Worte: *that she fordid herself* erst später hinzugefügt haben, blos weil wir

sie in den Quartos vermissen. — Endlich fehlen die Worte (Z. 283): *This is a dull sight,* in denen Lear die Schwäche seines Augenlichts beklagt, die ihn seinen Freund Kent nicht alsbald erkennen liess. Vielleicht auch waren sie dem Veranstalter der Quartos ebenso unklar, wie sie manchem späteren Commentator und Uebersetzer gewesen sind. Capell erweiterte sie der Deutlichkeit und Versregulirung halber zu: *This sight of mine is a dull sight;* der Quartotextdreher fand es einfacher, sie zu streichen.

Von den Lücken der Quartos, die sich uns nun wohl sammt und sonders als Auslassungen in dem ursprünglichen Texte vorhandener, nicht erst später vom Dichter eingefügter Stellen erwiesen haben, wenden wir uns nunmehr zu den Lücken der Folio. Diese sind, wie an Umfang viel bedeutender — ungefähr 220 Verse im Ganzen — so in ihrer Veranlassung viel einfacher zu erklären: sie haben lediglich eine Kürzung des allzulangen Dramas, deren Nothwendigkeit sich im Verlaufe der Darstellungen herausgestellt haben mochte, zu ihrem Endzwecke, und sie finden sich deshalb in dem Foliotexte, weil dieser aus einer später angefertigten und gebrauchten Theaterhandschrift hervorgegangen ist. So weit ist also alles klar; die complicirtere Frage, die uns hier zu beschäftigen hat, ist die, ob diese Kürzung mit oder ohne Zuthun des Dichters, ob sie von ihm selber oder von seinen Schauspielern vorgenommen wurde?

An sich betrachtet, erscheint es ja als das Natürlichste, dass der Dichter, der zugleich Schauspieler war, ein von ihm für seine Schauspielergesellschaft verfasstes Drama selbst mit den passenden Abkürzungen versah, sobald sich solche im Laufe der Aufführungen als wünschenswerth herausgestellt hatten. Erwägt man aber andrerseits die Sorglosigkeit, mit welcher Shakspere seine Stücke dem Theater, für welches er sie schrieb, zu freier Verfügung überliess, ohne sich weiter um deren Schicksal und literarische Zukunft zu kümmern, so wird es doch höchst wahrscheinlich, dass er auch im Falle seines *King Lear* sich keiner späteren persönlichen Mühewaltung im Interesse der Bühnendarstellung unterzog, sondern getrost dieselbe den zunächst dabei Betheiligten, den Schauspielern

des Globus-Theaters, den Besitzern des Manuscriptes überliess. Es wird das um so wahrscheinlicher, wenn wir uns erinnern, dass zur Zeit, als an dem *King Lear* diese Abkürzungen vorgenommen wurden, Shakspere selbst aufgehört hatte, ein thätiges Mitglied der Bühne zu sein und, aus ihrem Verbande ausgeschieden, entfernt von London sein Stratforder Stillleben zu geniessen begonnen hatte. Im Jahre 1608, als die Quartos erschienen, ist, wie wir aus ihrer Erscheinung und aus den Angaben ihres Titelblattes muthmassen durften, der *King Lear* noch in seiner vollständigen Gestalt gespielt worden, und um jene Zeit haben wir unsern Dichter gewiss nicht mehr als Schauspieler in London, sondern als Rentner in Stratford zu suchen. Sollten nun damals oder später — denn auch später mag man den *King Lear* verkürzt haben — die Schauspieler sich an den abwesenden, weit entfernten Dichter gewandt haben, damit er an seinem Drama eine scenische Procedur vornehme, die ihnen als routinirten Männern vom Fache so überaus einfach erschien, dass sie dieselbe eben so leicht selbst durchführen konnten? War dieses Drama doch, so gut wie alle übrigen Shakspere'schen Dramen, ihr Eigenthum, das Eigenthum ihrer Gesellschaft, mit dem sie nach Belieben schalten und walten konnten und mochten. Und gerade die Art und Weise, wie sie damit schalteten, wie sie sich den *King Lear* bühnenmässiger zustutzten, muss in uns die Ueberzeugung bestärken, dass die Schauspieler, nicht der Dichter, sich damit befasst haben. Hätte Shakspere selbst in der Musse seines Stratforder Lebens sein Werk zu dem vorliegenden Zwecke wieder vorgenommen, so würde die Revision, die man ihm so zuversichtlich zugeschrieben hat, an dem Texte des Dramas weitergreifende Spuren zurückgelassen haben, als diese Streichungen einzelner Partieen, die wir jetzt darin wahrnehmen. Allerdings hat man solche weitergreifende Spuren der vermeintlichen Revision von Shakspere's Hand in den zahlreichen oder zahllosen Varianten finden wollen, welche den Foliotext von dem Quartotext unterscheiden. Aber nachdem unsere vorhergehenden Untersuchungen in dieser Beziehung das wirkliche Sachverhältniss der beiden Texte in das rechte Licht gestellt haben, bleiben doch nur die Streichungen des Foliotextes

als scheinbare Ergebnisse dieser scheinbaren Revision übrig. Es ist sogar sehr zweifelhaft, ob die Schauspieler eine Textrevision des *King Lear* in dem Umfange, wie man sich bisher die Sache vorgestellt hat, dem Dichter gedankt haben würden. Schon bei Gelegenheit des *King Richard III.* sahen wir, welche heillose Confusion das Neu-Einstudiren eines in tausend Einzelnheiten veränderten Textes bei einem längst in älterer Gestalt einstudirten Drama unter den Schauspielern hätte zu Wege bringen müssen. Und dieselbe Schwierigkeit, die wir bei dieser Präsumtion für die Aufführungen des *King Richard III.* zu constatiren hatten, würde sich wiederholen in dem Falle, um den es sich hier handelt. Die Schauspieler konnten eben keinen umgearbeiteten, sondern nur einen zu scenischen Zwecken etwas verkürzten Text des *King Lear* gebrauchen.

Von den äusserlichen Gründen, welche gegen eine Betheiligung Shakspere's an der Abkürzung des *King Lear* sprechen, gehen wir zu der Erwägung innerer Gründe über. Es muss untersucht werden, ob diese Auslassungen überall im Sinne des Dichters bewerkstelligt sind, ob sie nicht vielmehr dem Geiste seiner dramatischen Kunst zuwiderlaufen und die Conception und Anlage speciell dieses dramatischen Kunstwerkes beeinträchtigen. Im Ganzen ist allerdings das Bemühen unverkennbar, möglichst schonend zu verfahren und nur solche Stellen auszumerzen, welche entweder nur ausführende Schilderungen enthalten oder doch in die Entwickelung der dramatischen Handlung und der Charaktere nicht eingreifen.[1]) Aber es ist doch ein grosser Unterschied, ob ein solches Verfahren innegehalten wird von den Schauspielern, die in dem Drama so und so viele Haupt- und Nebenrollen erblicken und nach eigenem Gut-

[1]) Gerade diese Wahrnehmung, die sich mir wie andern Herausgebern der Werke Shakspere's auf den ersten Anschein zu ergeben schien, hatte mich bestimmt, unserm Dichter selbst eine Mitwirkung bei diesem Theile einer Bearbeitung des Foliotextes zuzuschreiben — eine Ansicht, die ich der später vorgenommenen eingehenderen Prüfung gegenüber nicht länger festzuhalten vermag. Ich bemerke das hier geflissentlich, damit man mir den Widerspruch zwischen dem in der Einleitung zu meiner Ausgabe des *King Lear* Behaupteten und dem in dieser Abhandlung Auseinandergesetzten nicht vorhalte.

dünken unter sich zu vertheilen und einzustudiren haben, oder ob es von dem Dichter geübt wird, der sein Drama als einheitliches Ganze anschaut, als einen Bau, aus dessen architektonischer Zusammenfügung kein Theil ohne Schädigung dieses Ganzen weggenommen werden darf. Shakspere selbst hat an seinem *King Lear* gewiss Nichts für überflüssig gehalten, sonst würde er, was seinen Bearbeitern entbehrlich scheinen mochte, schwerlich hingesetzt haben. Sehen wir uns denn das Wesentlichste dieses vermeintlich Entbehrlichen, d. h. des im Foliotexte Gestrichenen, unter diesem Gesichtspunkt einmal näher an.

Die Expositionsscene (A. I. Sc. 1) ist intact geblieben, aber schon die folgende Scene (A. I. Sc. 2) verräth in ihren Streichungen eine andere als des Dichters Hand. Durch die Auslassung von Z. 91—93 (Edm. *Nor — — earth)* ist nicht nur Glosters Rede unvollendet geblieben, sondern auch der rührende Ausdruck väterlichster Zärtlichkeit für den ungerecht verdächtigten Sohn unbarmherzig gestrichen. — Ebenso ungehörig fehlt in derselben Scene Z. 137—143 *(as of — — Come, come).* Wenn Edmund sagt: *I promise you, the effects he writes of, succeed unhappily,* so muss er doch hinzufügen, worin diese schlimmen Omina bestehen, wenn er seinen Zweck erreichen, d. h. seinem Bruder Besorgnisse einflössen will.

Die kurze, auf das Kommende vorbereitende Zwischenscene (A. I. Sc. 3) war den Schauspielern noch nicht kurz genug. Indem sie Z. 17—21 *(Not to be — — abused)* strichen, blieb der Goneril ein Stück ihrer Rede im Munde stecken: *Whose mind and mine, I know, in that are one* — nämlich: *Not to be overruled.* So aber erfährt der arme Zuschauer gar nicht, in welchem Punkte denn Goneril und Regan Eines Sinnes sind. — Ebenso in der letzten Rede Goneril's (Z. 25—26) fehlen die Worte: *I would — — speak,* welche den wichtigen Zug enthalten, dass Goneril einen Anlass herbeiführen möchte, unverhohlen ihrem Vater ihre Meinung zu sagen.

A. I. Sc. 4 haben die Schauspieler zwar Lear's Aufforderung an den Narren, ihm den Unterschied zwischen einem süssen und einem bittern Narren zu lehren, stehen lassen, aber den Bescheid, mit

dem der Narr dieser Aufforderung entspricht, gestrichen. Solche Sinnlosigkeit ist dem Dichter selbst doch kaum zuzutrauen. Vielleicht war es aber bei der Streichung dieses Passus Z. 135—150 *(That lord — — snatching)* hauptsächlich auf den zweiten Theil desselben, auf die Satire gegen die Monopolhascherei der vornehmen Herren und Damen am Hofe abgesehen, welche höheren Orts Anstoss erregt haben mochte. Da wurde denn mehr von der Narrenrede gestrichen, als die so häufig in den Dramen der Zeit bemerkbare Theatercensur verlangt hätte. — Weiterhin in derselben Scene fehlen Z. 223—228 *(I would — — father),* und damit bleibt Lear's Frage, ob Niemand ihm sagen könne, wer er sei, ohne die gehörige Motivirung, denn auf die Einreden des Narren, von denen die erste: *Lear's shadow* stehen geblieben und die zweite: *Which they will make an obedient father* mit dem Uebrigen in der Folio gestrichen ist, achtet Lear nicht.

A. II. Sc. 2 strichen die Schauspieler die Verse: *His fault — — punish'd with* (Z. 136—140), in denen Gloster die Schuld des als Diener verkleideten Kent zugiebt, aber zugleich die Zuversicht ausspricht, dass Lear selbst seinen Knecht strafen werde, wenn auch nicht in so entehrender Weise wie mit dem Fussblock. Damit wird Lear's spätere Entrüstung beim Anblick seines im Blocke sitzenden Dieners zugleich angedeutet und gerechtfertigt. Es ist schwer zu glauben, dass der Dichter diesen feinen und wohlberechneten Zug selbst aus seinem Drama entfernt haben würde.

Zu Anfang des dritten Acts haben wir wieder eine jener Orientirungsscenen, wie unser Dichter sie gern auch als Ruhepausen und Uebergänge zwischen leidenschaftlich bewegten Auftritten seiner Dramen einzuschieben liebt und wie sie deshalb den Schauspielern, rein äusserlich betrachtet, leicht entbehrlich erscheinen konnten. Die Auslassung, welche der Hersteller der Quartos sich hier erlaubt hat, ist schon vorher geprüft worden. Bedeutender sind aber die Auslassungen der Folio Z. 7—15 *(tears — — take all)* und Z. 30 — 42 *(But true — — to you).* Der erste Passus führt die Schilderung von Lear's wahnsinnigem Trotze gegen die entfesselten Elemente weiter aus, in Zügen, die zur Vervollständigung des Bildes

und der ganzen Situation so unentbehrlich sind, dass Shakspere sie gewiss nicht weggelassen hätte. Noch unentbehrlicher aber ist der zweite Passus, insofern Kent dem Edelmann die Rüstungen Frankreichs und die ganz nahe bevorstehende Landung eines französischen Heeres in England berichtet und zugleich denselben nach Dover zu den dort weilenden Freunden Lear's entsendet. Die Schauspieler übersahen bei der Auslassung dieses Stückes, dass ohne dasselbe das Folgende unverständlich bleibt. Wie soll der Edelmann denn die Cordelia finden und Kents Auftrag an sie ausrichten, wenn er nicht zuvor erfährt, dass sie mit dem französischen Heere in Dover weilt? Natürlich kann solch ein auffälliger Missgriff nicht von Shakspere, der den Plan und Bau seines Drama's besser kannte, ausgegangen sein.

Act III. Sc. 6, Z. 17—54 *(The foul — —'scape?)* ist ausgelassen und damit fällt der wesentlichste Theil der Wahnsinnsausbrüche Lear's aus, derjenige, der allein das dann folgende und stehen gebliebene Wort Kents rechtfertigen könnte, in welchem Lear an die Fassung, deren er sich so oft berühmt, gemahnt wird. Wenn die Zuschauer von diesen Wahnsinnsausbrüchen wenig oder nichts gewahren, so werden sie Kents Mahnung ziemlich ungehörig und beziehungslos finden. — Zum Schluss der Scene sind dann die Reden Kents: *Oppressed — — behind* (Z. 96—100) und Edgars: *When we — — lurk* (Z. 101—114) gestrichen. Aus der ersten ersehen wir, dass der Narr, ausdrücklich von Kent aufgefordert, seinen Herrn mit forttragen hilft, was nach der Streichung der Narr also unaufgefordert und stillschweigend thun müsste. — Von der letzten Rede Edgars sagen die Cambridge-Editors in einer Note ihrer Ausgabe: *Every editor from Theobald downwards, except Hanmer, has reprinted this speech from the Quartos. In deference to this consensus of authority we have retained it, though as it seems to us, internal evidence is conclusive against the supposition that the lines were written by Shakespeare.* — Wenn wir dieser Ansicht der Cambridge-Editors entgegentreten, so geschieht es zunächst, weil wir uns nicht erklären können, wie ein nicht-Shakspere'sches Stück in den Quartotext des *King Laer* gerathen

konnte. Schwerlich dürfen wir dem Veranstalter dieser Ausgabe, wie wir ihn und seine Mühwaltung haben kennen lernen, die Urheberschaft dieses angeblichen Einschiebsels zutrauen oder bei ihm überhaupt einen Versuch voraussetzen, das ihm vorliegende Manuscript, das den *King Lear* nach der damaligen Aufführung enthielt, mit fremden Zuthaten zu verschönern. Aber auch die inneren Gründe, aus denen die Cambridge-Editors diesen Monolog Edgars unserm Dichter absprechen möchten, wollen uns nicht recht einleuchten. Wir geben gern zu, dass der Stil dieses Passus nicht derselbe ist wie im übrigen Drama; aber solche Verschiedenheit, wie sie hier erscheint, wird zwiefach bedingt: theils durch die Form, theils durch den Inhalt. Shakspere liebt es auch anderswo [1]) in derlei Reimversen, die sich geflissentlich von dem sie umgebenden Blankvers abheben, eine Reihe von Sentenzen in epigrammatisch zugespitzter, antithetisch gruppirter Redeweise vortragen zu lassen, welche in pointirter Weise die Moral verdeutlichen sollen, die der Zuschauer aus der jeweiligen Situation und Stimmung seiner handelnden Personen ziehen möge. Hier kam noch ein Zweites hinzu: der Parallelismus zwischen der Familie Glosters und der Familie Lears, auf den unser Dichter überall ein grosses Gewicht legt, sollte an diesem passenden Wendepunkte noch einmal scharf betont werden. Schwerlich hätte ein beliebiger Interpolator diese eigenthümliche Art und Tendenz unsers Dichters so tief erkannt und ausgeführt, und noch dazu in so prägnanter Manier, wie das in den wenigen, aber ein ganz Shakspere'sches Gepräge tragenden Worten: *He childed as I father'd!* geschehen ist. Eben deshalb ist es mehr als unwahrscheinlich, dass Shakspere selbst, seine eigenen Intentionen gleichsam vernichtend, diese Verse später gestrichen haben sollte.

A. IV. Sc. 2 ist von dem Gespräch Gonerils mit ihrem Gemahl, in welchem der tief klaffende Zwiespalt der beiden Gatten und der

---

[1]) So erinnert Edgars Monolog im Stil und Versbau an die gereimten Wechselreden des Dogen und Brabantios in *Othello* (A. I. Sc. 3), an den Monolog des *Coriolanus* (A. II. Sc. 3), an die Schlussrede der Cressida in *Troilus and Cressida* (A. I. Sc. 2), endlich an das Schauspiel im Schauspiel in *Hamlet* (A. III. Sc. 2).

nüancirte Charakter Albany's so bedeutsam für die Rolle, die er nachher zu spielen hat, entwickelt wird, wenig oder nichts übrig geblieben. Auch wollen die kümmerlichen Reste dieser Reden, wie der Foliotext sie bietet, an ihren Enden weder dem Sinne noch dem Metrum gemäss sich recht aneinanderfügen. Albany begnügt sich statt der längeren Strafrede, die er seiner Gemahlin halten muss, mit der einfachen Replik: *You are not worth the dust which the rude wind blows in your face.* Und doch erwidert Goneril, als ob er wirklich die in den Quartos uns erhaltene Strafrede gehalten hätte, in spezieller Bezugnahme auf einzelne Punkte derselben: *Milk-liver'd man! that bear'st* etc. etc. Dagegen fehlt wieder im Fortgange dieser Rede der Goneril die so wesentliche Hinweisung auf die von Frankreich drohende Gefahr und auf die schlaffe Unthätigkeit Albany's derselben gegenüber. Erst durch diese bitteren Hohnreden seines Weibes schwer gereizt, kann Albany in die Worte ausbrechen: *See thyself — — woman,* welche in der Folio ziemlich unvermittelt sich an den ersten stehen gebliebenen Theil der vorhergehenden Rede Gonerils (Z. 50—53) anschliessen. — So konnten eben nur die Schauspieler, ohne Mitwirkung und Mitwissen des Dichters, mit seinem überlieferten Texte wirthschaften!

A. IV. Sc. 3. Diese Orientirungsscene zwischen Kent und einem Edelmanne, in welcher nur berichtet, nicht gehandelt wird, glaubten die Schauspieler wahrscheinlich als überflüssig getrosten Muthes weglassen zu dürfen. Und doch ist sie in Shakspere's Sinne so wesentlich, dass wir alle Ursache haben, dem Herausgeber der Quartos für ihre Erhaltung dankbar zu sein. Zunächst musste doch angedeutet und motivirt werden, dass der König von Frankreich, Cordelia's Gemahl, der für die weiteren Intentionen des Dichters nur ein störendes Element geworden wäre, nicht mehr auftritt und, so zu sagen, aus dem Drama verschwindet. Ferner war Cordelia selbst erst einmal, ganz zu Anfang des Schauspiels, und dann nachher nicht wieder aufgetreten. Da mochte es dem Dichter wol passend erscheinen, diese Figur, die im letzten Theile des Drama's ein so gewichtiges Moment der Tragik werden sollte, vor ihrer persönlichen Wiedererscheinung auf der Bühne dem Zu-

schauer in einer seine Theilnahme in hohem Grade anregenden Schilderung vorzuführen. So musste denn der Edelmann dem Kent, der ihn in einer früheren Scene (Act III. Sc. 1) an die Cordelia abgesandt hatte, über den Empfang, den er selbst und seine Berichte von Lear und den älteren Töchtern bei der Königin gefunden, Rechenschaft ablegen. Damit erhält jene frühere Scene erst jetzt ihren entsprechenden Abschluss, der freilich in der Folio fehlt, weil ihn die Schauspieler nicht für nöthig hielten. Endlich hat der Dichter noch ein drittes Element in diese dritte Scene des vierten Acts verarbeitet: eine neue Stufe und Wandlung in Lears gestörten Seelenzuständen. Auf den Wahnsinn, der allgemach zu weichen beginnt, folgt noch nicht alsbald das klare Bewusstsein, sondern ein Lucidum Intervallum, characteristisch durch Lears Scheu und Scham vor seiner einst von ihm verkannten und arg misshandelten Tochter Cordelia — eine Scheu und Scham, die in ihrem Uebermass ihn denn noch einmal in jenen Wahnsinn zurückwirft, in welchem wir ihn bald nachher (Act IV. Sc. 6) in der Umgegend von Dover umherirrend auftreten sehen. — Alles das hat der Dichter in der dritten Scene des vierten Acts ausdrücken wollen, die den Schauspielern so entbehrlich schien, dass sie dieselbe ohne Weiteres strichen. — Ebenso strichen sie auch am Schlusse des vierten Acts den orientirenden Dialog derselben beiden Personen, der, nach Shakspere's Weise, auf kommende Ergebnisse, hier auf die bevorstehende blutige Schlacht und deren zweifelhaften Ausgang vorbereiten soll.

A. V. Sc. 1, Z. 23—28 *(Where I — — nobly)* ist von den Schauspielern gestrichen, aber den lediglich auf diese Worte Albany's bezüglichen Einwurf der Regan: *Why is this reason'd!* hat man naiver Weise stehen lassen. Der Ausfall dieses Passus in der Folio ist um so mehr zu bedauern, da der Quartotext an der betreffenden Stelle offenbar corrumpirt und wahrscheinlich defect ist. Wie die Cambridge-Editors annehmen, ist vor den sehr zweifelhaften Worten: *Not bolds the king*, eine Zeile ausgefallen und Albany habe ungefähr Folgendes gesagt: *I should be ready to resist any mere invader, but the presence in the invader's camp of the king and other*

Britons, who have just cause of enmity to us, dashes my courage. — Jedenfalls ist es nicht Shakspere's Absicht gewesen, einen für die Charakteristik Albany's wie für die Darlegung der Sachlage so wesentlichen Zug verwischt zu sehen.

Die letzte grosse Scene des Drama's hat nur zwei Auslassungen in der Folio aufzuweisen, eine kürzere und eine längere. Die erste, Z. 55—60 *(At this time — — place)* betrifft den Schluss einer Rede Edmunds, deren Anmassung alsbald von Albany zurückgewiesen wird und deren Fassung daher vom Dichter schwerlich so abgeschwächt worden ist, wie sie in der Verkürzung des Foliotextes erscheint. — Noch viel weniger in Shakspere's Sinne ist aber ein zweiter längerer Passus von den Schauspielern gestrichen: Z. 205—225 *(This — — slave)*, welche Edgars erschütternden Bericht von der Begegnung Kents und des sterbenden Gloster enthält. Gewiss hat dieses Wiedersehen der so lange getrennten oder nur unerkannt sich begegnenden Freunde, deren Gespräch das Drama zuerst eröffnete, nun am Schlusse desselben unserm Dichter am Herzen gelegen; und da der Plan und die Oekonomie seines Schauspiels ihn verhinderte, dies Wiedersehen den Zuschauern als Handlung vorzuführen, hat er wenigstens in anschaulichst ergreifender Schilderung es uns vorgeführt. Die Schauspieler strichen diese Partie, liessen aber ahnungslos als Wahrzeichen, dass sie früher im Texte gestanden, die vorhergehenden, darauf bezüglichen Worte Edmunds an Edgar stehen: *You look as you had something more to say.* — Oder sollte etwa Shakspere selbst so ungeschickt gestrichen und stehen gelassen haben?

Es erübrigt noch, einen Blick auf die allerdings sehr vereinzelten Fälle zu werfen, in denen eine Lesart des Quartotextes den Vorzug vor der entsprechenden des Foliotextes verdient. Dass in der Regel durch den ganzen *King Laer* hindurch das umgekehrte Verhältniss obwaltet, sahen wir schon an zahlreichen Beispielen in dem ersten Theile dieser Abhandlung und mussten diese Thatsache auch sehr erklärlich finden, wenn wir die Entstehung der einen wie der andern Ausgabe uns deutlich zu machen suchten. In der That ist der gewaltige Unterschied zwischen beiden auch augen-

fällig genug. Wenn es, nachdem im Verlaufe des siebenzehnten Jahrhunderts die vier Folioausgaben der Shakspere'schen Dramen erschöpft waren, dem ersten eigentlich literarischen Herausgeber dieser Werke, Nicholas Rowe, gelang, ohne Hinzuziehung der ihm unbekannten Quartos, allein aus der Folio einen immerhin lesbaren Text des *King Lear* herzustellen, so würde umgekehrt aller Scharfsinn späterer Commentatoren kaum ausgereicht haben, ein ähnliches Resultat allein mit Hülfe der Quartos zu erzielen, falls durch ein grosses Missgeschick etwa jedes Exemplar der Folios verloren gegangen wäre. Nichtsdestoweniger haben Rowe's Nachfolger in der Herausgabe Shakspere's den Beweis geliefert, welcher partielle Gewinn sich aus einer Collation der Quartos für die Feststellung des Textes unseres Drama's ziehen liess, abgesehen von der Ergänzung derjenigen Partien, die in der Folio ausgefallen sind. Wie wir schon in dem ganz analogen Falle des *King Richard III.* bemerkten, müsste es auch von vornherein wunderbar erscheinen bei der notorischen Fahrlässigkeit, mit welcher die Gesammtausgabe der Shakspere'schen Dramen besorgt wurde, wenn ein Drama so manches Jahr nach seiner Abfassung aus einer so vielfachem Wechsel unterworfenen Theaterhandschrift ganz correct in den Druck der Folio übergegangen wäre. Und ebenso wunderbar wäre es, wenn der Veranstalter der Quartos, dem eine Abschrift verhältnissmässig bald nach der ersten Aufführung des Schauspiels vorgelegen, bei allen Missgriffen und Willkürlichkeiten seines Verfahrens, nicht gelegentlich ein Wort oder eine Stelle des ursprünglichen Textes besser wiedergegeben haben sollte, als der so viele Jahre später vielleicht nach der Abschrift einer Abschrift hergestellte Druck der Folio es in einzelnen Fällen gethan.

Im *King Lear* ist die Zahl solcher einzelnen Fälle noch viel beschränkter als wir sie im *King Richard III.* zu constatiren hatten; viel beschränkter, selbst wenn wir die zweifelhaften Fälle hinzurechnen, wo der Shakspere-Kritiker, je nach seinem subjectiven Ermessen oder nach seiner Werthschätzung der Quartos wie der Folio sich beliebig für die eine oder für die andere Lesart entscheiden mag. Die hervorstechendsten Beispiele, wo die Quartos

unzweifelhaft die richtige, in der Folio durch Nachlässigkeit entstellte, Lesart bieten, mögen etwa folgende sein:

A. I. Sc. 1. *For equalities are so weighed — qualities* in der Fol. *I shall my liege — Lord* in F. *wich the must precious square of sense possesses — professes* in F. *the observation we have made of it hath not been little — not* fehlt in F.

A. I. Sc. 4. *You are much more attask'd — at task* in F.

A. II. Sc. 1. *lanc'd mine arm — latch'd* in F. *potential spurs — spirits* in F. *I have heard strange news — strangenesse* in F.

A. II. Sc. 2. *Bring oil to fire — Being* in F. *dread exploit — dead* in F.

A. II. Sc. 4. *Of her confine — his* in F.

A. III. Sc. 4. *through ford — sword* in F.

A. III. Sc. 6. *Or bobtail tike — tight* in F. *Dogs leap — leapt* in F.

A. III. Sc. 7. *All cruels else subscrib'd — subscribe* in F.

A. IV. Sc. 2. *who thereat enraged — threat-enraged* in F.

A. IV. Sc. 4. *In the good man's distress — desires* in F.

A. IV. Sc 6. *touch me for coining — crying* in F. *small vices do appear — great* in F.

A. V. Sc. 3. *Whose age has charms — had* in F. *made them skip — him* in F.

Wir übergehen die zweifelhaften Lesarten, über deren resp. Vorzug sich streiten lässt, da sie eben wegen ihrer Zweifelhaftigkeit zur Entscheidung der vorliegenden Frage Nichts beitragen, und wir fassen hiermit das Resultat unserer Untersuchung in folgenden Schlusssatz zusammen:

Die Differenzen zwischen dem Quartotext und dem Foliotext des *King Lear*, auf ihren wahren Ursprung zurückgeführt, sprechen nicht für, sondern gegen die Annahme einer späteren Revision des Drama's von Shakspere's Hand.

XI.

SHAKSPERE'S CORIOLANUS IN SEINEM VERHÄLTNISS ZUM CORIOLANUS DES PLUTARCH.

Das Studium der sogenannten 'Quellen des Shakspere', lange Zeit auf die engern Kreise der Fachgenossen beschränkt, hat allmählig die Aufmerksamkeit des grössern Publicums auf sich gezogen, seitdem auch die weniger zunftgemässe, exoterische Kritik häufiger und systematischer als früher der Fall war auf diese Seite der Shakspere-Forschung hingewiesen hat. Ein populäres Interesse durfte in der That dieser Gegenstand um so eher in Anspruch nehmen, als es sich ja dabei nicht um eine bloss ästhetische oder literarhistorische Frage handelte, sondern zugleich um eine Rechtsfrage, um die Frage des Eigenthumsrechtes nämlich, das unserm Dichter an seinen eignen Werken verbleibt, wenn wir das von ihm anderswoher Entlehnte den nachgewiesenen ursprünglichen und rechtmässigen Besitzern zurückerstatten oder in Anrechnung bringen müssen. An die Erörterung dieser ersten materiellen juristischen Frage würde sich dann die für eine unparteiische Würdigung Shakspere's tiefer eingreifende ideelle Erwägung anschliessen, wie viel oder wie wenig von seinem Dichterruhm er an die Vorgänger, d. h. an die Verfasser seiner 'Quellen', abzutreten oder mit ihnen zu theilen hätte. Da will es uns denn bedünken, als ob eine zu einseitig gehandhabte Erörterung jener ersten materiellen Rechtsfrage, gestützt auf die Bemühung, das Mein und Dein zwischen

Shakspere und seinen Vorgängern festzustellen, nicht selten zu einer Verdunkelung jener nicht minder wichtigen zweiten Frage geführt habe und noch führe. Je eifriger man die Quellen des Shakspere studirte und jede für sich betrachtet in ihren Entwürfen wie in ihren Einzelnheiten mit den entsprechenden Entwürfen und Einzelnheiten der Shakspere'schen Dramen zusammenstellte, desto bedenklicher schien da, den gehäuften Resultaten dieser Parallelen gegenüber, unseres Dichters Originalität in ihrem traditionellen Ansehen gefährdet, desto häufiger seine Erfindung, seine Charakteristik, ja am Ende seine ganze dramatische Kunst nicht mehr ausschliesslich ihm selber angehörig, sondern zu gutem Theil ein fremdes Verdienst zu sein.

Dass eine solche, durch den blendenden Anschein augenfälliger Aehnlichkeiten irregeleitete, an der Oberfläche des Stoffes haftende Auffassung dem Genius Shakspere's in keiner Weise gerecht zu werden vermochte, das habe ich bereits an einem eclatanten Beispiel nachzuweisen gesucht in meiner Abhandlung über Lodge's *Rosalynde* und Shakspere's *As You Like It.* Wenn in irgend einem Falle von einer weitgehenden Benutzung seiner Quelle durch Shakspere die Rede sein konnte, so war es in diesem Falle der damals so berühmten und beliebten Novelle von Thomas Lodge, die mit allen ihren Personen und Begebenheiten in das Shakspere'sche Drama hinübergenommen zu sein schien. Einem oberflächlichen Blicke mochten die einzelnen Scenen des Dramas in ihrem Fortgange als eben so viele dramatisirte Capitel der Novelle in entsprechender Reihenfolge erscheinen, und es mochte demgemäss für Shakspere an diesem Werke wie ein verhältnissmässig geringerer Antheil schöpferischer Arbeit, so auch ein geringeres Maass poetischen Verdienstes sich ergeben. Und doch hat eine tiefer eindringende vergleichende Analyse der Novelle und des Dramas in überzeugender Weise den Beweis geliefert, dass *As You Like It* in demselben eminenten Sinne Shakspere's ureigenstes, ihm ausschliesslich angehörendes Werk ist wie irgend ein anderes seiner Dramen, bei dem sich materielle Entlehnungen entweder gar nicht oder doch nur in geringerem Umfange nachweisen liessen.

Der in jener Abhandlung gemachte Versuch, das Verhältniss Shakspere's zu seinen Quellen in das rechte Licht zu stellen, soll nunmehr an einem andern Drama wiederholt werden, bei welchem ebenfalls der Schein einer massenhaften Entlehnung eines unserm Dichter vorliegenden Stoffes ähnliche Fehlschlüsse des Urtheils über seine eigne geistige Productivität und Originalität veranlassen könnte.

Es ist bekannt, dass Shakspere sich bei der Dichtung seiner drei Römerdramen auf die einzige Quelle der Biographieen des Plutarch in Thomas North's englischer Uebersetzung angewiesen sah. Die Art und Weise, wie er sich im Ganzen und Grossen an sein historisches Original gehalten hat und demselben auch in dessen Einzelnheiten, vielfach sogar mit wörtlicher Benutzung, gefolgt ist, könnte auch hier bei dem Leser, der in den grössern Ausgaben der Werke Shakspere's die einzelnen Scenen der Römerdramen mit so vielen entsprechenden Parallelstellen aus dem Plutarch begleitet sieht, leicht die Meinung erwecken, dass wir in diesen Schauspielen wesentlich jene Biographieen dramatisirt, aus Plutarchischer Prosa in Shakspere'sche Verse übertragen, vor uns haben. Solcher irrigen Auffassung gegenüber erscheint es angemessen, zunächst an einem dieser Römerdramen, an *Coriolanus*, die Probe einer ähnlichen vergleichenden Analyse wie früher an *As You Like It* anzustellen und daraus das Resultat zu gewinnen, dass Shakspere auch hier bei der scheinbar reichlichsten Ausbeutung seines Originals in der That, um ein wirkliches Drama zu gestalten, Alles neu zu schaffen hatte: das Scenarium, die Charakteristik und die Sprache.

Von diesen drei Punkten, welche unsere Betrachtung in's Auge zu fassen hat, untersuchen wir zunächst den ersten, indem wir zur Vergleichung mit dem Shakspere'schen Scenarium des Coriolanus das entsprechende Scenarium Plutarch's, d. i. eine kurzgefasste Inhaltsübersicht seiner Biographie geben. Zur Erleichterung späterer Bezugnahme auf dieselbe bezeichnen wir, da in der North'schen Uebersetzung jede Capiteleintheilung fehlt, die einzelnen Daten, wie sie sich uns aus einer cursorischen Lectüre ergeben, mit Nummern.

1) Abstammung und Geschlecht des Marcius; seine Erziehung und Charakterentwicklung; seine ersten Waffenthaten im Kriege gegen Tarquinius Superbus; seine Hingebung an seine Mutter.

2) Aufruhr in Rom wegen des Wuchers und der Schuldgesetze; Auszug der Plebejer auf den Mons Sacer; Menenius Agrippa als Fabelerzähler; Einsetzung der Volkstribunen.

3) Kampf um Corioli; Besiegung der Volsker; Vertheilung der Beute; Marcius erhält den Beinamen Coriolanus.

4) Aufruhr in Rom wegen der Hungersnoth; Marcius als Volksfeind; sein Einfall in das Gebiet von Antium; seine Rückkehr mit reicher Beute.

5) Marcius' Bewerbung um das Consulat; Wankelmuth der Plebejer, die seiner Wahl erst zustimmen und nachher abhold sind; Marcius' Ansehen bei den jungen Patriciern, die sich um ihn schaaren.

6) Verhandlungen wegen der Kornvertheilung; Coriolanus gegen dieselbe und für die Abschaffung der Tribunen; sein thätlicher Widerstand gegen die Aedilen; Coriolanus erst zum Tode verurtheilt, dann vor Gericht gestellt, endlich verbannt; Jubel des Volkes bei Coriolan's Verbannung.

7) Coriolanus in Antium bei Tullus Aufidius; Zwiespalt in Rom; Vertreibung der ansässigen Volsker aus Rom; Kriegsrüstung der Volsker gegen Rom unter Aufidius und Coriolanus.

8) Coriolanus verwüstet das Römische Gebiet, belagert und erobert die Städte der Provinz; die Plebejer in Rom für die Zurückberufung des Coriolanus, der Senat dagegen.

9) Coriolanus vor Rom; Gesandtschaft an ihn, der er Friedensbedingungen stellt mit dreissigtägiger Frist; mittlerweile räumt er das Römische Gebiet und geräth bei den Volskern in den Verdacht des Hochverraths.

10) Coriolanus nach Ablauf der Frist mit den Volskern abermals vor Rom; zweite vergebliche Gesandtschaft an ihn; steigende Noth und Bedrängniss in der Stadt.

11) Valeria, Publicola's Schwester, von Römischen Matronen begleitet, beredet Coriolan's Mutter und Gattin, mit ihnen vereint

in's Volskische Lager zu gehen; Anrede der Volumnia an ihren Sohn; Coriolanus erhört sie und zieht mit dem Heere fort von Rom; Freudenbezeugungen in der Stadt.

12) Tullus Aufidius, neidisch auf Coriolan's Ansehn, stiftet in Antium eine Verschwörung gegen ihn an. Als Coriolan sich in der dortigen Volksversammlung rechtfertigen will, fallen die Verschworenen über ihn her und tödten ihn. Seine ehrenvolle Bestattung; Trauer der Volsker und der Römer um seinen Tod.

In diesem Inhaltsverzeichniss sind, als dem Plane der Biographie fremd, sowohl die moralischen Nutzanwendungen übergangen, in denen Plutarch's lehrhafte Manier sich gefällt, als auch diejenigen antiquarischen Excurse, die der Autor gelegentlich einzufügen liebt, wie z. B. über die Anwendung der Beinamen bei den Römern, über Traumdeutungen und Prodigien u. s. w. Shakspere konnte selbstverständlich von solchen Horsd'œuvres keinen Gebrauch machen, um so weniger, als er für seinen dramatischen Zweck von dem biographischen Ballast, mit welchem Plutarch sein Werk überladen, ohnehin genug über Bord zu werfen hatte. Sehen wir denn nach Massgabe der oben rubricirten und numerirten Inhaltsanzeige zu, welche von diesen Nummern unser Dichter für sein Scenarium überhaupt verwerthen konnte und in welcher Reihenfolge er sie verwerthet hat.

Die unter 1) zusammengestellten Notizen hat Shakspere nicht in der ziemlich willkürlichen Fassung, wie Plutarch sie ihm darbot, an einer und derselben Stelle seines Schauspiels wiederholt, sondern die Einzelnheiten an verschiedene Personen in verschiedenen Scenen vertheilt und sie erst so dem lebendigen Organismus seines Dramas einverleibt. Die Notizen von dem patricischen Trotz und Stolz des Marcius den Plebejern gegenüber werden ebenso wie die von seiner kriegerischen Tüchtigkeit den beiden Bürgern in den Mund gelegt, welche als die Wortführer des Aufstandes unser Drama in der ersten Scene eröffnen. Ebendaselbst ist auch von der Hingebung des Marcius an seine Mutter die Rede, und damit wird ein Motiv gewonnen, uns die Volumnia (A. I. Sc. 3) in ihrer einfach republikanischen Häuslichkeit zu zeigen. Was Plutarch im

Eingang der Biographie von den ersten Waffenthaten des Marcius berichtet, das stellt bei Shakspere Volumnia's Mutterstolz als das Ergebniss ihrer consequenten Erziehungskunst hin. Auf das weitere Detail dieser Notizen geht dann (A. II. Sc. 2) Cominius in seiner Lobrede auf den Coriolan ein. Was Plutarch endlich von dem Adel des Geschlechtes der Marcier und von berühmten Mitgliedern dieses patricischen Hauses erzählt, das wird von dem Dichter dem Tribunen Brutus (A. II. Sc. 3) in den Mund gelegt, zur Rechtfertigung einer Ernennung des Coriolan zum Consul.

In Plutarch's Darstellung ist 3), d. h. der Kampf um Corioli, eingeschoben zwischen 2) und 4), d. h. zwischen zwei verschiedene Aufstände der Plebejer in Rom: einen wegen der drückenden Schuldgesetze, an den sich der Auszug auf den Mons Sacer anschliesst, und einen zweiten Aufruhr wegen der Hungersnoth, in welchem Marcius als Bekämpfer der plebejischen Forderungen auftritt. Unmittelbar an diesen letztern innern Conflict reiht sich dann ein zweiter Feldzug gegen die Volsker, ein Einfall der Römer unter Marcius' Führung in das Gebiet von Antium. Shakspere hat nun im Interesse der dramatischen Einheit und Klarheit beide Aufstände in einen einzigen zusammengezogen; er hat ferner den Auszug der Plebejer und den zweiten Feldzug unterdrückt, und demgemäss den Menenius Agrippa als Beschwichtiger des Volks, aus 2), in unmittelbare gegensätzliche Verbindung mit Marcius, aus 4), als Bekämpfer der populären Forderungen gebracht. Die Einsetzung der Volkstribunen, welche Plutarch als eine Folge der Verhandlungen des Menenius mit den ausgewanderten Plebejern darstellt, fasst Shakspere als ein gleichzeitiges, aber davon unabhängiges Factum auf, von welchem, als ausserhalb der Coriolanischen Tragödie liegend, nur berichtet wird, und zwar, characteristisch genug, durch den Mund des Coriolanus selbst an den Menenius Agrippa. — Shakspere's A. I. Sc. 1 ist also aus Plutarch's 1), 2) und 4) combinirt, wie Shakspere's A. II. Sc. 4—10 dem 3) bei Plutarch entspricht. Nichts Entsprechendes im Plutarch fand dagegen unser Dichter für A. I. Sc. 2 und A. I. Sc. 3. Er lässt hier schon Personen auftreten, die, als bedeutend in den ferneren Gang der

Handlung eingreifend, dem Zuschauer zeitig vorgeführt werden müssen, während Plutarch in Ermangelung eines dramatischen Calcüls oder Interesses dieselben Figuren dem Leser erst viel später vorführt. Nach Shakspere's wohlbedachtem Plan soll der Antagonismus des Coriolan und des Aufidius sich durch das ganze Drama hindurchziehen und zur Anschauung gebracht werden. Er lässt deshalb den letztern als Anführer der Volsker schon A. I. Sc. 2 in voller kriegerischer Thätigkeit erscheinen und an den Kämpfen um Corioli sich persönlich, sogar im wiederholten Zweikampf mit Coriolanus, betheiligen. Plutarch dagegen erwähnt den Aufidius als einen angesehenen Mann in Antium erst in 7), als Coriolanus in der Verbannung ihn aufsucht, und spricht beiläufig erst bei dieser Gelegenheit von den wiederholten feindlichen Begegnungen, welche früher zwischen Beiden stattgefunden hätten. — Ebenso anticipirt in A. I. Sc. 3 unser Dichter das Auftreten der Valeria, der Schwester des Publicola, die bei Plutarch erst in 11) erscheint, wo sie Coriolan's Mutter und Gattin beredet, mit ihr in das Lager der Volsker zu ziehen. Indem Shakspere im dramatischen Interesse bei diesem letztern Vorgange der Valeria nur eine secundäre Rolle, der Volumnia aber die der Mutter seines Helden naturgemäss gebührende Hauptrolle zuertheilte, mochte er sich um so eher veranlasst sehen, möglichst bald auf eine zwischen den beiden Römischen Matronen bestehende Freundschaft, die Plutarch nicht kennt, hinzuweisen.

Eine noch bedeutsamere Anticipation von Seiten des Dichters ist in Betreff der beiden Tribunen und ihrer Stellung gegen den Coriolan zu constatiren. Ihre Ernennung wird freilich bei Plutarch bereits in 2) erwähnt, aber von ihrer Beeinflussung der Plebejer, um Coriolan's Consulatswahl wieder rückgängig zu machen, finden wir bei dem Biographen keine Spur. Wenn die Plebejer dem Coriolan ihre Stimmen zuerst geben und nachher wieder entziehen, so erscheint das bei Plutarch lediglich als plebejischer Wankelmuth ohne alle Einwirkung von Seiten der Tribunen, die erst da thätig eingreifen, wo Coriolan unmittelbar ihre eigne Autorität zu gefährden sich anschickt. Shakspere, indem er schon am Schlusse von

A. II. Sc. 1 die Tribunen die ihnen von jener Seite her drohende Gefahr in's Auge fassen und am Schlusse von A. II. Sc. 3 ihre vorbeugenden Massregeln dagegen ergreifen liess, brachte in sein Drama einen pragmatischen Causalnexus, zu dem ihm Plutarch keinerlei Handhabe bot.

Zwischen Coriolan's fehlgeschlagene Consulatsbewerbung und seine Verbannung schiebt Plutarch in 6) ein neues Moment ein, welches Shakspere als lästige Wiederholung einer schon früher verhandelten Frage und als eine ungeschickte Störung seines dramatischen Planes wohlweislich beseitigt hat. Die Ankunft grosser Kornvorräthe in Rom, die gerade zu der Zeit erfolgt, giebt die Veranlassung zu neuen Senatsverhandlungen über Getreidevertheilung, an denen Coriolan sich denn abermals im volksfeindlichen Sinne betheiligt. Aus der Rede, welche laut Plutarch's Erzählung Coriolan bei dieser Gelegenheit im Senate hielt, hat unser Dichter Manches als charakteristisch für seinen Helden gebrauchen können und theilweise wörtlich aus Plutarch's wörtlicher Mittheilung entlehnt; aber Shakspere lässt seinen Coriolan die betreffenden Worte nur in retrospectivem Sinne sprechen, zur Vertheidigung seines früheren Verhaltens in dieser Angelegenheit gegen die erst jetzt desshalb vorgebrachten Anklagen der Tribunen. Wir sehen auch hier wieder, wie Shakspere in den Verlauf der Ereignisse einen Zusammenhang bringt, der bei Plutarch gänzlich vermisst wird; Coriolan soll in der Meinung seiner patricischen Standesgenossen für seine Heldenthaten im Volskerkriege mit dem Consulat belohnt werden. In derselben Meinung stimmen die Plebejer bei und widerrufen ihre Beistimmung erst in Folge der Einwände und Vorstellungen ihrer Tribunen, die von einem solchen Consul die Vernichtung oder doch die Verkümmerung ihres tribunicischen Ansehens besorgen. Coriolan, durch die erlittene Kränkung gereizt, kehrt den angeborenen, bisher mühsam zurückgehaltenen Stolz und Trotz wieder heraus, lässt seiner Leidenschaft im Hasse und in der Verachtung seiner Gegner in masslosen Reden den Zügel schiessen und bietet damit den Tribunen den willkommensten Anlass, die Verwerfung seiner Consulatswahl zu rechtfertigen und ihn selber förmlich in Anklage-

stand zu versetzen. Da haben wir also eine festgeschlossene Reihe von Verbindungsgliedern, welche Shakspere erst in die zusammenhangslose Berichterstattung des Plutarch hineinzutragen hatte.

Wenn wir die über Coriolan hereinbrechende Katastrophe seiner Verbannung in den parallel laufenden Darstellungen bei Plutarch in 6) und bei Shakspere (A. III. Sc. 3) vergleichen, so finden wir bei Letzterem zwei Punkte nur angedeutet, die in der Plutarchischen Erzählung ihr volles Licht erhalten. Der Tribun Sicinius fragt zu Anfang der genannten Scene den Aedilen, ob er die dem Coriolan ungünstigen Stimmen der Plebejer nach Tribus gesammelt habe. Welche Bewandtniss es mit dieser Abstimmung nach Tribus im Gegensatz zu der Abstimmung nach Centurien hatte, und aus welchem Grunde der Tribun die erstere vorzog, das hat Shakspere für sein Publicum unerklärt gelassen, obwohl er die Sache selbst bei Plutarch ausführlich besprochen fand. — Ebenso figurirt unter den Anklagen, die gegen Coriolan vorgebracht werden sollen, die Nichtvertheilung der den Antiaten abgenommenen Beute — eine Hindeutung auf jenen Einfall in's Antiatische Gebiet, von dem Plutarch unter 4) berichtet, von dem Shakspere aber Nichts weiss. Wir sehen auch hier wieder die völlige Freiheit und Unbefangenheit, welche unser Dichter seiner Quelle gegenüber sich bewahrt: nämlich gelegentlich da, wo es seinem höhern dramatischen Zwecke passt, in flüchtiger Hindeutung Plutarchische Thatsachen anzustreifen, welche in ausführlicher Auseinandersetzung seinem Schauspiel einzuverleiben, ohne eine lästige Hemmung des rasch fortschreitenden Ganges seiner einheitlichen Handlung ihm kaum thunlich erscheinen mochte.

Plutarch lässt 7) unmittelbar auf 6), d. h. Coriolan's Erscheinung in Antium auf seine Verbannung aus Rom folgen. Bei Shakspere aber liegen zwischen dieser (A. III. Sc. 3) und jener (A. IV. Sc. 4.) drei theils rückblickende und ergänzende, theils vorbereitende Scenen (A. IV. Sc. 1—3). Die erste dieser drei Scenen begreift in sich Coriolan's Abschied von den Seinen, von seinen Freunden und Parteigenossen und ist deshalb merkwürdig, weil sie ganz gegen Shakspere's sonstige Bühnenpraxis, keinerlei Andeutung

enthält von dem, was kommen soll, also in diesem Falle von dem Plane Coriolan's, nach Antium zu gehen, die Zuschauer Nichts ahnen lässt. Diese exceptionelle Zurückhaltung von Seiten des Dichters ist hinlänglich motivirt durch die Erwägung, dass Coriolan den in Rom zurückbleibenden Freunden seine gegen sie selber mitgerichteten Rachegedanken unmöglich verrathen durfte. Andererseits aber musste dem Dichter daran gelegen sein, den bevorstehenden Krieg der Volsker gegen Rom noch vor der Mitwirkung Coriolan's als bereits in der Vorbereitung begriffen darzustellen, so dass Coriolan's Ankunft in Antium den schon beschlossenen Aufbruch des Heeres nur zu beschleunigen brauchte. Diesem Zwecke dient die Zwischenscene (A. IV. Sc. 3), wo der Römische Ueberläufer Nicanor seinem Volskischen Bekannten Adrian von der in Rom seit Coriolan's Verbannung obwaltenden Gährung, und dieser seinerseits ihm von den kriegerischen Rüstungen der Volsker berichtet. So durfte denn Shakspere in den beiden folgenden Scenen (A. IV. Sc. 4 und 5) in rascher Förderung die sich drängenden Ereignisse zusammenfassen und das zum Abschluss bringen, was bei Plutarch in mancherlei Zwischenfällen zerstreut und zerrissen daliegt. Deshalb z. B. trifft bei Shakspere Coriolan den Aufidius bei einem Gastmahl, das derselbe den vornehmen Antiaten giebt. Da wird in der ersten Freude über den unerwarteten Uebertritt und Beistand des bisher gefürchteten Coriolanus der Beginn des schon vorbereiteten Krieges gegen Rom alsbald beschlossen und ins Werk gesetzt, während bei Plutarch in 7) erst eine Vertreibung der in Rom ansässigen Volsker aus Rom den Anlass zu gegenseitigen Kriegsrüstungen und zu längern vorhergehenden Unterhandlungen bieten muss. Erst wenn diese letztern sich zerschlagen, wird Coriolan durch seinen nunmehrigen Gastfreund Aufidius den Senatoren von Antium als sein wünschenswerther Theilhaber im Oberbefehl des Krieges gegen Rom vorgestellt und empfohlen. Man erkennt leicht, wie guten Grund der Dichter auch hier hatte im Interesse seines Drama's von der weitläufigeren Erzählung Plutarch's abzuweichen.

Der Schluss des vierten Actes (Sc. 6 und 7) entspricht dem, was Plutarch in 8) und 9) erzählt, und zwar abermals mit den-

jenigen Modificationen, welche die Oekonomie des Schauspiels zu erfordern schien. Shakspere konnte den Zuschauern freilich seinen Helden nicht augenscheinlich vorführen, wie er eine Römische Provinzialstadt nach der andern erobert und wie er zuerst da das Misstrauen der Volskischen Regierung erregt, als er sich in eigenmächtige Friedensverhandlungen mit Rom einlässt und auf eine dreissigtägige Frist das eroberte Römische Gebiet wieder räumt. Eben so wenig konnte der Dichter im Widerspruch mit allem Vorhergegangenen die auffällige Notiz bei Plutarch berücksichtigen, dass bei der Nachricht von Coriolan's feindlichem Anzuge die Plebejer seine Zurückberufung aus der Verbannung verlangen, die Patricier aber sich diesem Gesuche widersetzen. Statt dieser störenden Einzelnheiten schildert uns lieber der Dichter in A. IV. Sc. 6 die verschiedenen Eindrücke der wachsenden Besorgniss und Verzweiflung, welche in rascher Aufeinanderfolge die einlaufenden Botschaften von Coriolan's fortschreitender Annäherung in Rom verbreiten. Und in der Schlussscene des vierten Actes, in den vertraulichen Aeusserungen des Aufidius gegen seinen Lieutenant erkennen wir anderseits die Gefahr, welche dem siegreichen Coriolan von Seiten des eifersüchtigen Volskischen Feldherrn von fern, aber sicher droht. Die erste Frage des Aufidius in dieser Scene: *Do they still fly to the Roman?* deutet wiederum auf eine von Plutarch berichtete, von Shakspere übergangene Thatsache hin: dass nämlich die zum Schutz ihres Landes als Besatzung zurückgelassenen Volsker auf die Nachricht von Coriolan's beutereichen Siegen und Eroberungen alle in sein Lager laufen und keinen andern Feldherrn als ihn allein anerkennen wollen.

Nach Ablauf der dreissigtägigen Frist, deren Bewilligung nach Plutarch's Darstellung den Coriolan bei den Volskern in den Verdacht des Hochverraths gebracht hatte, erscheint Coriolan wieder vor den Thoren Rom's, wohin Shakspere ihn ohne solche unmotivirte Unterbrechungen alsbald rücken lässt. Plutarch berichtet sodann von einer abermaligen Römischen Gesandtschaft, aus Priestern und Auguren bestehend, welche bei ihrem feindlichen Landsmann weniger ausrichtet, als die frühere, die doch einen zeitweiligen

Abzug des Coriolan erwirkt hatte. Shakspere hat an die Stelle dieser beiden Gesandtschaften, deren erste doch von bedingtem Erfolge gekrönt war, zwei andere gleich erfolglose treten lassen: die eine des Cominius, von der den Zuschauern nur berichtet wird, die andere des Menenius, die dem Publicum lebendig und charakteristisch genug vor Augen gestellt wird. Wie der Dichter auch hier ein persönliches Moment, das bei Plutarch fehlt, in's Spiel bringt, so lässt er gleichfalls den Aufidius, dessen Anwesenheit im Volskerlager bei Plutarch nicht erhellt, an der Seite seines Verbündeten als Zeugen dieser Vorgänge erscheinen; ja, er lässt ihn auch in der grossen Scene der Wiederbegegnung Coriolan's mit seiner Familie in dessen Feldherrnzelte mit zugegen sein. In welcher Weise und zu welchem Zwecke unser Dichter in der Bearbeitung dieser grossen Scene von seiner Quelle abgewichen ist, das ist theilweise schon vorher angedeutet worden, als von dem Besuche der Valeria bei der Mutter und Gattin des Marcius die Rede war. Jener Besuch war, wie wir sahen, eine Vorwegnahme desjenigen Besuches, den Plutarch erst an dieser Stelle in 11) beschreibt, indem er ausführlich und wörtlich die Anrede der Valeria an die Volumnia und die Antwort der letztern mittheilt. Shakspere strich wohlweislich diese ganze Plutarchische Scene, sowohl weil eine solche hervorragende Rolle der Valeria der spätern Rolle der Volumnia Abbruch thun musste, als auch weil die zwischen diesen Römischen Frauen gewechselten Reden grossen Theils denselben Inhalt wie die folgenden Wechselreden im Volskischen Lager darbieten und unfehlbar die dramatische Wirkung jener entscheidenden Verhandlungen abschwächen würden. Unser Dichter begnügt sich daher mit einer leisen Andeutung in den Worten des Cominius (A. V. Sc. 2. am Schluss), dass Coriolan's Mutter und Gattin einen letzten Versuch beabsichtigten, den Coriolan um Gnade für Rom anzuflehen. — Die Scene, in welcher dieser Vorsatz nun ausgeführt wird, bei Plutarch (in 11) und bei Shakspere (A. V. Sc. 3) scheinbar identisch, kann hier füglich übergangen werden, da sie einer nähern Betrachtung doch weiterhin, wo das Verhältniss der Sprache Shakspere's zu der Sprache Plutarch's erörtert wird, unterliegen muss. Nur die

Worte in Coriolan's letzter Rede: *Ladies, you deserve to have a temple built you,* mögen hier citirt werden als eine weitere Probe jener Shakspere'schen Weise, flüchtig auf Thatsachen hinzudeuten, die Plutarch ausführlicher berichtet, die aber in dem ohnehin stofflich ausgefüllten Drama keinen passenden Platz finden konnten. Es handelt sich hier nämlich um die Erbauung eines Tempels der Fortuna Muliebris zum Ehrengedächtniss der Römischen Matronen und ihres Erfolges bei Coriolan, also um eine antiquarische Notiz, die den Römischen Lesern des Plutarch interessanter sein mochte, als dem Shakspere'schen Theaterpublicum.

Die letzte Scene der Biographie, 12), und des Drama's (A. V. Sc. 5) schildert die Katastrophe in gleichem Verlauf. Nur dass Aufidius den von ihm selber geplanten und durchgeführten Tod des Coriolan alsbald bereut und persönlich das Leichenbegängniss seines gefallenen Nebenbuhlers anordnet, ist ein von unserm Dichter im Sinne eines versöhnenden Abschlusses erfundener, dem Plutarch fremder Zug. Plutarch erzählt nur, dass Aufidius später in einem neuen Kampfe mit den Römern gefallen sei.

In dem vorstehenden Theile dieser Abhandlung haben wir versucht, die vermeintlichen Verpflichtungen Shakspere's gegen Plutarch, so weit sie die Anlage, das Scenarium seines Drama's betreffen, auf ihr wirkliches bescheidenes Maass zurückzuführen. Wir gehen nunmehr zu unserer nächsten Aufgabe über und prüfen, wie viel oder wie wenig der Biograph dem Dichter in der Charakteristik der auftretenden Personen vorgearbeitet haben möchte. Freilich kann bei Plutarch streng genommen nur von einer Charakterzeichnung seines Helden die Rede sein, und auch diese besteht bei ihm mehr in einer Aneinanderreihung und Zusammenstellung der verschiedendsten, theilweise widersprechendsten Eigenschaften, die er dem Marcius beilegt, als dass der Biograph sich bemüht und es verstanden hätte, dieselben in einen psychologischen Zusammenhang und unter einen einheitlichen Gesichtspunkt zu bringen. Und wo er einen Anlauf zu solchen Combinationen nimmt, da schlägt er in der Regel einen Weg ein, den Shakspere kaum weiter verfolgen

konnte. Plutarch legt zum Beispiel ein grosses Gewicht darauf, dass Marcius früh seinen Vater verloren habe und dann lediglich von seiner Mutter erzogen oder vielmehr nicht erzogen sei. Aus diesem Mangel an Erziehung leitet Plutarch den Mangel an Selbstbeherrschung her, der den Marcius im Verkehr charakterisirte, während er andererseits Coriolan's Wahrheitsliebe, Festigkeit und Tapferkeit, seine Hingebung für sein Vaterland, seine Uneigennützigkeit als einen Ausfluss seiner ureigensten, angebornen Natur auffasst. Bei Shakspere ist von dem Vater Coriolan's so wenig wie von dem aus dessen frühem Tode herrührenden Mangel an Erziehung bei dem hinterlassenen Sohne eine Spur zu finden. Vielmehr erscheint bei ihm die Mutter vollkommen geeignet, diese Erziehung zu übernehmen und so energisch in ihrem männlich kräftigen Sinne durchzuführen, dass Coriolan's Charakter ganz das Gepräge des mütterlichen Geistes und Charakters trägt. Bei Plutarch geht der eben dem Knabenalter entwachsene Marcius aus eigenem Antriebe in den Krieg gegen Tarquinius; bei Shakspere entsendet ihn seine Mutter dahin und frohlockt, wie über ihr eignes Werk, wenn der junge Held mit dem Eichenkranze geehrt heimkehrt. Diesen so hervorstechenden mütterlichen Einfluss auf alles Thun und Lassen des Sohnes, von dem schon zu Anfang des Drama's »der erste Bürger« spricht, betont der Dichter durch den Verlauf des ganzen Stückes, im wiederholten Auftreten der Volumnia, während Plutarch desselben nur zu Anfang der Biographie gedenkt, wo er u. A. erwähnt, Coriolan habe den Gehorsam gegen seine Mutter auch in der Wahl seiner Gattin bewiesen und sei nach wie vor im Hause der Mutter geblieben. Diese Mutter lässt Plutarch dann erst bei Gelegenheit der Katastrophe wieder auftreten. Dass Coriolan lediglich als gehorsamer Sohn nach mütterlicher Weisung sich vermählt habe, das mochte für Shakspere's Auffassung weder zu dem durchaus selbständigen Charakter seines Helden, noch zu dem innigen Verhältnisse, in welchem derselbe, nach des Dichters Darstellung, zu seiner Gattin Virgilia steht, zu passen scheinen und ist deshalb füglich im Drama unerwähnt geblieben. Aber nicht nur in seinem Verhältniss als Sohn und als Gatte hatte unser Dichter auf eigne Hand seinen Helden

zu zeichnen, um ihm die rein menschliche Theilnahme der Zuschauer zuzuwenden; auch als Vater musste er ihn schildern. Plutarch erzählt nur, dass Coriolan zwei Kinder gehabt, die mit ihm und seiner Gattin in dem Hause seiner Mutter gewohnt haben, und die nachher nur Einmal als stumme Personen wieder vorkommen, da wo sie mit den Römischen Matronen in's Volskerlager ziehen. Shakspere hat aus den beiden Kindern den einen jungen Marcius gemacht, der schon im ersten Act von den Frauen in seiner knabenhaften Unbändigkeit und Lust zu kriegerischem Spiel als das wahre Abbild seines Vaters charakterisirt wird. Wie theuer dieser Sohn dem Herzen des Vaters gewesen, das erhellt in der Lagerscene aus den schönen Worten, in welchen Coriolan dem jungen Marcius seine künftige ruhmvolle Laufbahn, gleichsam sein eignes idealisirtes Vorbild, als Muster vorzeichnet und hinstellt.

Wie in der Zeichnung dieser verwandtschaftlichen Verhältnisse seines Helden der Dichter weit über die dürftigen Andeutungen des Biographen hinausging, so hatte er in andern Beziehungen, die den Coriolan als Menschen uns näher bringen sollten, Alles nachzuholen, was seine Quelle verschwieg oder was in der Ueberlieferung, wie wir sie bei Plutarch finden, kaum vorhanden sein konnte. Plutarch sagt u. A. vom Marcius: *for lack of education he was so cholerick and impatient, that he would yield to no living creature: which made him churlish, uncivil, and altogether unfit for any man's conversation.* — Einen solchen unliebenswürdigen und unbeliebten, für Niemandes Umgang geeigneten Gesellen konnte Shakspere freilich nicht zum Mittelpunkte seines Drama's, zum Träger seiner Handlung machen, da es doch zur Erregung einer gemüthlichen Theilnahme bei den Zuschauern mit der blossen Darlegung kriegerischer Tapferkeit allein nicht gethan war. So lässt unser Dichter jenes abfällige Urtheil des Plutarch nur in dem Munde der plebejischen Widersacher Coriolan's bestehen und eben da begreiflich erscheinen. Er selber aber stellt ihn dar als den jüngern, fast angebeteten Freund des alten Menenius und als den treu anhänglichen, durchaus nicht widerhaarigen Kameraden des Feldherrn und Consuls Cominius während des Krieges wie nachher — er stellt

ihn also dar in solchen Verhältnissen, wie wir sie dem Plutarchischen Coriolan schlechterdings nicht zutrauen könnten. — Menenius erscheint bei Plutarch lediglich Einmal und zwar als der volksbeliebte Abgesandte des Senats, der mit seiner Fabel vom Streite des Bauches mit den übrigen Körpertheilen die ausgewanderten Plebejer beschwichtigt und zur Rückkehr nach Rom überredet. Daraus schuf Shakspere denn die prächtige Rolle des lebenslustigen Greises und humoristischen Patriciers, der seinen Humor nicht bloss zur Einmaligen Beschwichtigung der Einmal aufgeregten Plebejer, sondern zur steten Beschwichtigung seines stets aufgeregten hitzköpfigen Lieblings Coriolan, sowie zur steten Vermittelung zwischen ihm und den streitenden Parteien zu verwenden hat. Um so herzzerreissender ist denn auch seine Enttäuschung, wenn er als Römischer Abgesandter im Volskerlager bei dem umgewandelten ehemaligen Freunde so wenig ausrichtet, wie der ehedem von Coriolan so hochverehrte und so respektvoll behandelte Kriegsgefährte Cominius schon vorher bei ihm ausrichten konnte. — Zu den begeisterten Freunden Coriolan's ist auch sein Waffengenosse Titus Lartius zu zählen, der seine Bewunderung für dessen Heldengrösse neidlos im Lager vor Corioli ausspricht. Er erklärt den jungen tapfern Kameraden, den er schon für verloren hielt, für das Ideal eines Kriegers, wie Cato von Utica solchen gewünscht — ein Anachronismus, den unser Dichter beging, als er, was Plutarch selbst von Coriolan ausgesagt hatte, dem Lartius in den Mund legte.

Von den Freunden, in deren Mitte Shakspere seinen Coriolan gestellt hat, wenden wir uns nun zu den Feinden, mit denen eine so urkräftige, leidenschaftliche und auf sich selbst beruhende Natur, wie die Coriolan's, in vielfachen Conflict gerathen musste. In der Analyse des Scenariums ist bereits hervorgehoben, wie unser Dichter den Tullus Aufidius weit früher auftreten lässt, als Plutarch das gethan hat. Die beiderseits so eifrig gepflegte Gegnerschaft zwischen dem Römischen Kriegsmann und dem Volskischen zieht sich wie ein rother Faden durch das ganze Drama, bis dass sie in die für beide Betheiligte so verhängnissvolle Bundesgenossenschaft zwischen dem Verbannten und seinem in Antium aufgesuchten neugewonnenen

Gastfreunde ausschlägt. Eben deshalb musste der Charakter des Mannes, den Shakspere so viel bedeutsamer in den Vordergrund rückt, voller und tiefer gefasst werden, als Plutarch ihn gezeichnet, der wenig mehr von ihm aussagt, als dass Aufidius einer der reichsten und angesehensten Männer in Antium gewesen sei und mit Coriolan sich öfter im Kampfe gemessen habe. Shakspere schildert ihn nicht nur als solchen Krieger, sondern als einen erprobten Staatsmann, dessen Rath schon früher (A. I. Sc. 2) im Senate von Corioli den Ausschlag gegeben hat. Da er, ganz im Gegensatz zu Coriolan's gerade und rücksichtslos auf sein Ziel losgehendem offenem Wesen, ein politisch verschlagner Charakter ist, äussert sich sein Hass gegen seinen grossen Gegner auch in anderer, sogar hinterhaltiger und meuchlerischer Weise, und die Selbstbekenntnisse, welche er in dieser Beziehung nach dem unglücklichen Ausgange des Kampfes um Corioli zum Schlusse des ersten Actes macht, sollen im Sinne des Dichters die Zuschauer schon zeitig vorbereiten auf die Verschwornenrolle, die er zuletzt in tückisch hinterlistigem Verfahren zur Vernichtung des nach Antium zurückgekehrten, auf's Neue und bitterer als vorher gehassten Nebenbuhlers spielt. Wie sehr ein persönlicher Neid gegen den siegreich vor Rom lagernden Mitfeldherrn und seine staatsmännisch kluge Erwägung der kommenden Ereignisse bei Aufidius zusammenwirken und seine heimlichen Anschläge für eine spätere Ausführung veranlassen, das erhellt auch aus der zur Orientirung für die Zuschauer eingeschobenen Scene (A. IV. Sc. 3) zwischen Aufidius und seinem Lieutenant. Wir sehen daraus, dass im Plane des Aufidius Coriolan's Untergang feststand, auch wenn Letzterer Rom erobert hätte, statt sich durch die Bitten der Mutter und der Gattin erweichen und unverrichteter Sache sich zum Rückzuge bewegen zu lassen. Es war eben die Nemesis, die in der Gestalt des Aufidius den römischen Vaterlandsfeind unter allen Umständen treffen musste — ein Gedanke, den Shakspere aus sich selber schöpfte und bei Plutarch nicht vorfand.

Zu Coriolan's Feinden gehören ferner die Tribunen Sicinius und Brutus, deren Rolle, wie wir oben sahen, bei Shakspere

ebenfalls eine viel tiefer angelegte und auch weiter greifende ist, als bei Plutarch. Sie bedurften deshalb von Seiten des Dramatikers auch einer schärfern Charakteristik, als der Biograph ihnen hat angedeihen lassen, wenn er sie überhaupt weiter charakterisirt hat, als dass er gelegentlich den Sicinius *the cruellest and stoutest of the Tribunes* nennt. Der Hass der Tribunen gegen den Coriolan entspringt natürlich einer andern Quelle als der Hass des Aufidius und ist demgemäss auch anders geartet. In der Bekämpfung des Coriolan, in der Vereitlung seines Consulats und in seiner Verbannung aus Rom vertreten die Tribunen ebensosehr ihre tribunicischen Rechte wie die Interessen der Plebejer, die sie in gleicher Weise durch Coriolan's steigende Autorität in Rom gefährdet sehen. Coriolan ist wie im Felde so auch daheim der Mann der strammsten Disciplin, die nach seiner rückhaltlos überall ausgesprochenen Ueberzeugung nur durch die völlige Unterordnung der Plebejer unter die Oberhoheit des Senats aufrecht erhalten werden kann. Jede Concession, welche von Seiten der Patricier dem Volke gemacht ist, erscheint ihm als eine verderbliche Lockerung dieser Disciplin, der er denn mit aller rauhen Energie seines nur für den Krieg, nicht für das Staatswesen im Frieden geschulten Charakters in maassloser Redeweise entgegentritt. Was die Tribunen hindert, eben so offen und leidenschaftlich ihren principiellen Gegner zu bekämpfen, und was sie zwingt, theilweise krumme Wege einzuschlagen und scheinbar mit ihm zu pactiren, das ist die Wahrnehmung, wie Coriolan trotz seiner unverhohlenen Volksverachtung, gleichsam wider seinen Willen, sich die Anhänglichkeit und Bewunderung der Plebejer erzwingt. Nicht ohne guten Grund hat Shakspere deshalb dem Tribunen Brutus und nachher dem Boten (A. II. Sc. 1) eine hyperbolisch glänzende Schilderung von dem allseitig umjubelten Triumphzuge Coriolan's durch die Strassen Rom's in den Mund gelegt. Was die bescheidenen Verhältnisse der Englischen Bühne jener Zeit nicht in scenischer Ausstattung sichtlich den Zuschauern vorzuführen gestatteten, das sollte, nach des Dichters Ansicht, doch in nüancirter Ausmalung der Phantasie des Publicums näher gebracht werden: das so mächtig

aufflackernde Feuer allgemeiner Begeisterung für den siegreichen jungen Helden. — Das war ein Factor, mit welchem immerhin die Tribunen zu rechnen hatten, wenn sie die ihnen so gefährliche Bewerbung Coriolan's um das Consulat vereiteln wollten.

Wenn unser Dichter für diese eben betrachteten Scenen bei Plutarch keinerlei brauchbares Material vorfand, so durfte und musste er doch den traditionellen Hergang der Consulatsbewerbung, wie Plutarch ihn berichtet, aus seiner Quelle entlehnen, nur dass er auch hier das Beste aus seiner eignen schöpferischen Kraft hinzuzuthun hatte: die anschaulich detaillirte Darstellung des seiner unwürdigen Supplikantenrolle sich schämenden Coriolan den harmlosen Bürgern gegenüber, welche von der ingrimmigen Ironie mit der er sich ihre Stimmen erbettelt, keine Ahnung haben, sondern ihm höchst bereitwillig dieselben ertheilen. Derlei Volksscenen, in scharfer individueller Ausprägung vorgeführt, bilden ein nothwendiges Element für ein Römerdrama, das die Conflicte des Einzelnen mit einer Mehrheit behandelt. Der Dichter hat es deshalb nicht verschmäht, die ‚vielköpfige Menge' durch sein ganzes Schauspiel hindurch mithandeln und mitreden zu lassen. Aber zu dieser Charakteristik der Plebejer, vielleicht der grössten Meisterschaft seines Meisterwerkes, hat ihm Plutarch keinen andern Fingerzeig und Beitrag geliefert, als dass er gelegentlich moralisirend auf den Wankelmuth des gemeinen Volkes hinweisst. — Diesen Volksscenen reihen sich in zweiter Linie einige andere subalterne Scenen an, zu denen Plutarch nicht einmal eine schwache Handhabe bot: zunächst das Gespräch zweier Capitolsofficianten (A. II. Sc. 2), welches, an eine Charakteristik Coriolan's anknüpfend, in schlichter Form eine hausbackene politische Beobachtungsgabe, wie sie solchen biedern Beamten entspricht, an den Tag legt; ferner (A. IV. Sc. 5) das Hausgesinde des Aufidius in ihrem bedientenhaften Dünkel wie in dem guten Humor, mit dem sie sich so naiv auf den frischen, freien, fröhlichen Krieg freuen, der gegen Rom in Aussicht steht.

Der dritte und letzte Theil unserer Untersuchung hat sich mit der Sprache des Shakspere'schen Coriolanus in ihrem Verhältniss

zur Sprache des Plutarchischen Coriolanus zu befassen. Von vornherein ist es klar, dass die Redeweise eines Shakspere'schen Drama's aus des Dichters reifster und spätester Zeit, als sein Styl sich zur höchsten Eigenartigkeit entwickelt hatte, Nichts gemein haben konnte mit der schlichten Prosa eines biographischen Werkes, welche die ursprüngliche Färbung des griechischen Originals bereits durch Amyot's französische Uebersetzung verwischt hatte, ehe sie aus dieser in Thomas North's tüchtiges, aber sehr wenig individuell nüancirtes Englisch überging. Andererseits aber konnten die von den Herausgebern Shakspere's so zahlreich aus dem Plutarch beigebrachten Parallelstellen, theilweise in wörtlicher Uebereinstimmung, den Verdacht erregen, als ob der Dichter bei einer so fleissigen Benutzung seiner Quelle gelegentlich seinen eignen Styl durch den Styl Plutarch's hätte beeinflussen lassen oder doch stellenweise durch Entlehnungen aus der Biographie ein fremdes Element unvermittelt in sein Werk aufgenommen hätte. Gegen den letztern Verdacht spricht schon die vollkommen unverfälschte Einheit des Tones, welche durch das ganze Drama geht. Diese einheitliche Färbung würde es uns unmöglich machen, in sprachlicher Hinsicht wirkliche oder vermeintliche Plutarchische Entlehnungen im Shakspere'schen Drama zu entdecken und mit Bestimmtheit als solche nachzuweisen, wenn zufällig uns etwa der North'sche Plutarch unzugänglich wäre. Da aber Shakspere's Quelle auch uns vorliegt, so scheint es der Mühe werth, auch in dieser Beziehung beide Werke zu vergleichen und etwaige sprachliche Spuren des Vorgängers in dem Nachfolger zugleich aufzusuchen und zu erklären. Es wird sich dabei ergeben, dass Shakspere nur in seltenen Fällen dem Plutarch eine einzelne Phrase, Metapher oder Antithese abgeborgt hat, die ihm besonders prägnant und glücklich gewählt erscheinen mochte. Im Ganzen bot ihm Plutarch's zahmer und planer Styl in der North'schen Bearbeitung keine grosse Ausbeute nach dieser Seite hin. Häufiger allerdings hat der Dichter längere Stellen aus Plutarch verwerthet, und zwar im dramatischen Interesse gerade solche, in denen der griechische Biograph seine Personen redend einführt; aber ebenfalls im dramatischen Interesse hat Shakspere diese Stellen zu seinem

Eigenthum gemacht und ihnen den Stempel seines Geistes aufgedrückt durch Zuthaten, durch Auslassungen und durch Umbildungen der verschiedensten Art, die doch sämmtlich denselben Zweck erstreben und erzielen: die betreffenden Reden dem Charakter der redenden Personen und der jedesmaligen Situation ausdrucksvoller anzupassen, als sie bei dem ursprünglichen Referenten erscheinen.

A. I. Sc. 1. Der erste Theil der Rede des Menenius zur Beschwichtigung der aufständischen Plebejer gehört durchweg unserm Dichter an. Plutarch spricht nur ganz kurz von den *many good persuasions and gentle requests, made to the peuple, on behalf of the Senate,* die Menenius vorgebracht und führt ihn erst da redend ein, wo er die von Shakspere ebenfalls benutzte Fabel erzählt. Der Unterschied der beiderseitigen Erzählungen betrifft zwei Punkte, die hier sogleich als charakteristisch für weitere analoge Fälle hervorgehoben werden mögen. Einerseits verräth der Shakspere'sche Menenius schon in seinem Fabelbericht, im Gegensatze zu dem trocken lehrhaften Fabelberichte des Plutarch, die humoristische Ader, mit der ihn der Dichter auch fernerhin so treffend individualisirt hat. Kein Wunder da, dass seine Vortragsweise die naiven plebejischen Zuhörer lebhaft anregt und sie zu manchen Unterbrechungen, neugierigen Fragen und dreisten Einwürfen veranlasst, denen Menenius dann in seiner originellen und überlegenen Weise begegnet. Bei Plutarch folgt auf die nüchterne Nutzanwendung, die sein Menenius von der erzählten Fabel macht, die dürftige Notiz: *These pretensions pacified the peoble* etc. — Zweitens hat unser Dichter in die plane Redeweise, die er in der Plutarchischen Fabel fand, eine ganze Reihe prägnanter Wendungen verwoben und sie damit erst recht belebt und nüancirt. Wir können nur einige der hervorragendsten Proben hier beispielsweise citiren: *still cupboarding the viand,* heisst es vom faulen Bauche. Und wo Plutarch von den andern Organen sagt: *where all other parts did labour painfully and were very careful to satisfy the appetites and desires of the body,* da specificirt Shakspere in anschaulichster Weise:

where th' other instruments
Did see and hear, devise, instruct, walk, feel,

And mutually participate did minister
Unto the appetite and affection common
Of the whole body.[1])

Der Dichter fand im Plutarch, dass der Bauch gelacht habe: *And so the belly, all this notwithstanding, laughed at their folly, and said* — und er erweiterte diese Naivität zu einer schalkhaften Wendung seines Menenius:

The belly answer'd — — With a kind of smile
Which ne'er came from the lungs, but even thus,
For look you, I may make the belly smile,
As well as speak, it tauntingly replied
To the discontented members, the mutinous parts
That envied his receipt.

Die Worte: *even thus* — muss Menenius mit einer Pantomime begleitet haben, in der er solch ein Lächeln des Bauches nachahmte, gewiss zur grossen Ergötzung seiner Zuhörerschaft.

Wir müssen es uns aus Rücksicht auf den Raum versagen, aus dem Verfolg des Fabelberichtes alle die bezeichneten Details der Redeweise hervorzuheben, welche Shakspere zum Plutarch hinzugefügt hat, und wir fahren fort, uns nach weiteren sprachlichen Berührungspunkten zwischen Beiden umzusehen.

---

[1]) Nach Malone's Vermuthung hat unser Dichter an dieser Stelle nicht den Plutarchischen Fabelbericht, sondern einen andern in Camden's *Remains* (1605) vor Augen gehabt, in welchem allerdings die einzelnen Sinnesorgane, wie bei Shakspere, in ihren resp. Functionen charakterisirt werden. Indess mochte der Dichter leicht von selbst auf diese ihm gemässe anschaulichere Darstellung gerathen, um so eher, als im Uebrigen die Fabel bei Camden vielfach von Shakspere's und Plutarch's gemeinsamer Erzählung abweicht. So redet Camden nicht vom Bauche, sondern vom Magen, gegen den sich die übrigen Organe thatsächlich zur Einstellung ihrer Functionen verschwören. Nachdem sie dann an sich selber die übeln Folgen ihres Strike verspürt haben, legen sie ihre Streitsache nicht dem Magen, sondern dem Herzen vor, und die dort thronende Vernunft äussert sich ungefähr so, wie bei Plutarch und Shakspere sich der Bauch zu seiner Rechtfertigung äussert. — Die spätern Herausgeber unseres Dichters haben denn auch mit gutem Grunde auf Malone's angebliche Entdeckung wenig Gewicht gelegt.

A. I. Sc. 4. Diese Scene bietet nur zwei fast wörtliche Entlehnungen. Wenn Marcius die Krieger auffordert, mit ihm in die offenen Thore von Corioli einzudringen und wenn er ihnen zuruft:

'Tis for the followers fortune widens them,
Nod for the fliers,

so fand er bei Plutarch: *he did encourage his fellows with words and deeds, crying out to them that Fortune had opened the gates of the city more for the followers than the flyers.* — Die zweite Stelle, auf die bereits in einer vorhergehenden Abtheilung dieses Aufsatzes hingewiesen wurde, enthält Worte des Lartius zu Ehren des Coriolan:

Thou wast a soldier
Even to Cato's wish, not fierce and terrible
Only in strokes, but with thy grim looks, and
The thunder-like percussion of thy sounds
Thou mad'st thine enemies shake, as if the world
Was feverous and did tremble.

Sie sind gegründet auf das, was Plutarch von Marcius bei Gelegenheit seines tapfern Angriffs gegen die Coriolaner sagt: *For he was even such another, as Cato would have a soldier and a captain to be, not only terrible and fierce to lay about him, but to make the enemy afraid with the sound of his voice.* — Wie sehr auch hier der Shakspere'sche Ausdruck sein Vorbild an Energie und Prägnanz überbietet, das ergiebt schon eine einfache Zusammenstellung beider.

A. I. Sc. 6. Die einzigen theilweise wörtlichen Uebereinstimmungen in dieser Scene betreffen Marcius' Frage nach der Schlachtaufstellung des Feindes und Comminius' Antwort. Dass aber bei dieser Gelegenheit Cominius den Aufidius nennt und damit der Kampflust Coriolan's einen neuen Antrieb und eine veränderte Richtung giebt, das ist, wie schon oben angedeutet wurde, ein von dem Dichter frei erfundener Zug.

A. I. Sc. 9. *Here is the steed, we the caparison* — sagt Lartius bildlich von Coriolan. Plutarch erzählt ohne Bild, Cominius habe dem Coriolan, weil er vor allen Andern sich hervorgethan, geschenkt:

a goodly horse with a caparison. — Die Anekdote zum Schluss dieser Scene, dass Coriolan einen kriegsgefangenen Gastfreund losbittet, entlehnte der Dichter aus Plutarch. Der Biograph spricht aber nicht von einem armen Mann in Corioli, bei dem Coriolan einmal im Quartier gelegen, sondern von einem reichen Volsker, einem alten Freunde und Gastfreund des Coriolan, der, nun verarmt und gefangen, in die Gefahr geräth, in die Sklaverei verkauft zu werden. Dass der Gastfreund bei der Erstürmung Corioli's den Beistand des Marcius angerufen, dieser aber gerade den Aufidius erblickt und darüber den Nothschrei seines ehemaligen Wirthes unbeachtet gelassen habe, dass er endlich, da Cominius seine Fürbitte gewährt, den Namen seines Schützlings vergessen hat — das Alles sind Züge, welche Shakspere erst hinzugefügt hat, um die Plutarchische Anekdote dem Charakter seines Helden mehr anzupassen und diesen Charakter gleichsam dadurch zu illustriren.

A. II. Sc. 2. Die ersten Waffenthaten des Marcius, von denen Cominius in seiner Lobrede spricht, erwähnt Plutarch im Eingange seiner Biographie. Aber nur sehr Weniges hat Shakspere wörtlich davon beibehalten und manchen Zug hat er hinzugefügt, den er nicht vorfand; so z. B. den, dass Marcius sich mit Tarquinius selber im Kampfe gemessen. Von der Emphase des zweiten Theils dieser Rede, der die Thaten des Marcius vor und in Corioli schildert, gehört ohnehin Alles der Erfindung unsers Dichters an.

A. II. Sc. 3. Shakspere fand, wie schon vorher erwähnt worden, die Einzelnheiten von dem »edlen Hause der Marcier«, welche er dem Tribunen Brutus in den Mund legt, zu Anfang der Plutarchischen Biographie berichtet. Er hat seine Quelle hier so getreu benutzt, dass sich aus ihr ein zufällig im Shakspere'schen Texte ausgefallener Vers, den Censorinus betreffend, fast wörtlich, wenigstens dem Sinne nach genau, ergänzen lässt. Freilich übersah der Dichter dabei, dass wohl Plutarch, nicht aber der Tribun, von Censorinus, von Publius und Quintus Marcius, die das beste Wasser nach Rom gebracht, sprechen konnte, so wenig wie an einer schon berührten Stelle Lartius den Coriolan für einen Krieger nach Cato's Wunsch erklären durfte.

A. III. Sc. 1. Wenn der Tribun Brutus sagt, Coriolan habe die Begünstiger der Kornvertheilung genannt: *Time-pleasers, flatterers, foes to nobleness,* so hatte der Plutarchische Coriolan sie betitelt: *People-pleasers, and traitors of the nobility.* — Aehnlichen Anlehnungen begegnen wir in den folgenden Strafreden, welche der Dichter seinen Helden an die »höchst unweisen Patrizier« halten lässt. Aber selbst da, wo er theilweise wörtlich aus Plutarch entlehnt, fügt er zur Erläuterung oder zur Verstärkung des entlehnten Ausdrucks immer etwas aus seinem eigenen Wortschatz ein. So z. B., wenn Plutarch sagt: *Moreover, he said, they nourished against themselves the naughty seed and cockle of insolency and sedition which had been sowed and scattered abroad amongst the people* — so macht Shakspere daraus:

I say again,
In soothing them we nourish 'gainst our senate
The cockle of rebellion, insolence, sedition,
Which we ourselves have plough'd for, sow'd and scatter'd etc.

Wenn Shakspere den Römischen Senat nennt:

a graver bench
Than ever frown'd in Greece —,

so gerieth er auf diese Wendung, weil Plutarch weiterhin in derselben Rede von den vormals in Griechenland üblichen Kornvertheilungen redet — eine Hinweisung, die der Dichter ebenfalls daher entlehnt hat. Die Stelle lautet bei Plutarch: *they that gave counsel and persuaded that the corn should be given out to the common people gratis, as they used to do in the cities of Greece, where the people had more absolute power, did but only nourish their disobedience, which would break out in the end, to the utter ruin and overthrow of the whole state.* — Dafür sagt Shakspere:

Whoever gave that counsel, to give forth
The corn o' the store-house gratis, as 'twas us'd
Sometime in Greece — —
Though there the people had more absolute power,

I say, they nourish'd disobedience, fed
The ruin of the state.

Für alles Andere in diesen Strafreden hat der Dichter wohl den Gedankengang aus Plutarch entnommen, obgleich auch dann mit mancher Modification, aber wörtliche Uebereinstimmungen sind ausser den eben citirten nicht nachzuweisen.

A. III. Sc. 3. Die Beschuldigung, dass Coriolan nach der Tyrannis gestrebt habe, fand der Dichter fast mit denselben Worten ausgedrückt im Plutarch: *that all his actions tended to usurp a tyrannical power over Rome.* — Ob Shakspere aber damit denselben bestimmten antiken Begriff verbunden hat, wie Plutarch, das erhellt nicht aus seiner zweifachen Anwendung des betreffenden Wortes:

that he affects
Tyrannical power —

und ferner:

and to wind
Yourself into a power tyrannical.

A. IV. Sc. 5. Mehr wörtliche Uebereinstimmungen als in irgend einer früheren Partie dieses Dramas finden wir hier. In der That ist die erste Rede, in welcher Coriolan sich dem Aufidius zu erkennen giebt, wenig mehr als eine Shakspere'sche Versification der Prosa des Plutarch. Nur einzelne eingeflochtene Kraftausdrücke gehören unserm Dichter an, so:

And suffer'd me by the voice of slaves to be
Whoop'd out of Rome —

wo Plutarch viel zahmer sagt: *And let me be banish'd by the people.* — Auch das Folgende:

and stop those maims
Of shame seen through thy country —

ist ein Shakspere'scher Zusatz. Endlich der Schluss der Rede: *and present my throat to thee — — It be to do thee service* — lässt in seiner energischen Steigerung den matten Abfall derselben Rede bei Plutarch kaum wiedererkennen: *And it were no wisdom in thee*

to save the life of him who hath been heretofore thy mortal enemy, and whose service now nothing can help nor pleasure thee. — Für den weitern Verfolg des Dialogs, die Antwort des Aufidius, sah sich der Dichter dagegen gänzlich auf sich selber angewiesen, denn Plutarch bot ihm da nur folgende Replik: *Stand up, oh Marcius, and be of good cheer; for in proffering thyself unto us thou doest us great honour, and by this means thou mayst hope also of greater things at all the Volsces' hands.* — Dafür musste Shakspere der Antwort des Aufidius Alles einverleiben, was Plutarch, wie schon oben nachgewiesen wurde, erst der spätern Erzählung vorbehält: die augenblickliche Kriegsbereitschaft der Volsker und die Aufforderung an Coriolan, den Oberbefehl mit Aufidius zu theilen.

A. V. Sc. 3. Die Rede der Volumnia bei Shakspere steht in ähnlichem Verhältniss zu der bei Plutarch, wie Coriolan's Rede in der zuletzt betrachteten Scene. Bei vielfacher wörtlicher Entlehnung hat auch hier der Dichter den matteren Plutarchischen Ausdruck mit seinem energischeren vertauscht. So setzt er:

Making the mother, wife and child to see
The son, the husband, and the father tearing
His country's bowels out —

wo Plutarch sagt: *making myself to see my son, and my daughter here, her husband, besieging the walls of his native country.* — So sagt Shakspere ferner:

for either thou
Must, as a foreign recreant, be led
With manacles through our streets, or else
Triumphantly tread on thy country's ruin
And bear the palm for having bravely shed
Thy wife and children's blood —

wo Plutarch sagt: *And I may not defer to see the day, either that my son may be led in triumph by his natural country-men, or that he himself do triumph of them and of his natural country.* — Die Worte, welche Virgilia und ihr junger Sohn der ersten Rede der Volumnia hinzufügen, haben nichts Entsprechendes bei Plutarch. —

Auch für den ersten Theil der zweiten Rede der Volumnia, die bei Plutarch mit ihrer ersten Rede ein Ganzes bildet, konnte der Dichter den Gedankengang und theilweise den Ausdruck seiner Quelle entnehmen, obgleich letzterer auch hier vielfach von ihm gesteigert und erweitert scheint. Man vergleiche den Shakspere'schen Passus: *The end of war is uncertain — — To the ensuing age abhorr'd* — mit dem entsprechenden Plutarchischen Original: *So, though the end of war be uncertain, yet this notwithstanding is most certain, that if it be thy chance to conquer, this benefit shalt thou reap of thy goodly conquest to be chronicled the plague and destroyer of thy country. And if Fortune overthrow thee, then the world will say that through desire to revenge thy private injuries, thou hast for ever undone thy good friends, who did most lovingly and courteously receive thee.* — Von solcher Alternative, welche Volumnia hier aufstellt, berücksichtigt Shakspere mit gutem Grunde nur den ersten Satz und übergeht den ungeschickt angebrachten Gegensatz. — Bei Plutarch macht Volumnia nach den citirten Worten eine Pause, indem sie die Antwort ihres Sohnes abwartet, und fährt dann fort: *My son, why dost thou not answer me?* — entsprechend dem Shakspere'schen: *Speak to me, son!* — Auch im Folgenden findet sich manche wörtliche Uebereinstimmung, wie z. B. Plutarch's Worte: *dost thou take it honorable for a noble man, to remember the wrongs and injuries done him* — und seine Worte: *besides, thou hast not hitherto showed thy poor mother any courtesy* — fast unverändert in den Text des Drama's hinübergenommen sind. Daneben enthält aber diese Schlussrede der Volumnia ganze Partieen, welche der Dichter aus sich selbst und nicht aus dem Plutarch geschöpft hat. So z. B. die Verse: *Thou hast affected the fine strains of honour — That should but rive an oak* — und ebenso die Verse: *When she (poor hen) — — Loaden with honour.* — Was auf den zuletzt citirten Passus folgt bis zum Schlusse der Rede: die Hinweisung auf den Beinamen Coriolanus, die Vermuthung, dass Coriolan ein Volsker sei, sein Weib in Corioli lebe und sein Knabe ihm nur zufällig ähnele — alle diese prägnanten Züge, welche erst die Wirkung der mütterlichen Rede auf Coriolan

begreiflich machen, fehlen gänzlich bei Plutarch. — Coriolan's Antwort ist theilweise aus Plutarch entlehnt, bei dem sie lautet: *Oh mother, what have you done to me? Oh mother, you have won a happy victory for your country, but mortal and unhappy for your son: for I see myself vanquished by you alone.* — In Shakspere's Bearbeitung dieser Vorlage ist die Hindeutung auf Coriolan's unvermeidliches Verderben viel bedeutsamer hervorgehoben und an's Ende gerückt:

Most dangerously you have with him prevailed,
If not most mortal to him. But let it come. —

Eingeschoben hat unser Dichter die Worte:

Behold, the heavens do ope,
The gods look down, and this unnatural scene
They laugh at —

von denen sich bei Plutarch keine Spur findet. — Dass Coriolan sodann an die Empfindungen des Aufidius appellirt und erklärt, mit ihm nach Antium zurückgehen zu wollen, musste ebenfalls bei Plutarch fehlen, der, wie wir schon vorher sahen, den Aufidius bei diesem Auftritt überhaupt nicht zugegen sein lässt.

Die folgenden Schlussscenen des Dramas sind in ihrem Verhältniss zu den entsprechenden Partieen bei Plutarch in Bezug auf das Scenarium und auf die Charakteristik bereits oben gewürdigt worden. In Bezug auf die Sprache bieten sie, so wenig wie alle übrigen, in diesem dritten Theil unserer Abhandlung deshalb übergangenen Scenen, zu weiterer Notiznahme keinen Anlass, weil sie eben keine sprachlichen Reminiscenzen aus Plutarch enthalten. Wir können also hiemit unsere Untersuchung über den Coriolanus abschliessen und das Ergebniss derselben dahin zusammenfassen, dass Shakspere für sein Drama der Plutarchischen Biographie quantitativ wie qualitativ weit weniger zu verdanken hat, als man gemeiniglich anzunehmen geneigt ist. Denselben Nachweis für die beiden anderen Römerdramen unseres Dichters zu liefern, muss einer spätern Gelegenheit vorbehalten bleiben.

XII.

DIE EPISCHEN ELEMENTE IN SHAKSPERE'S DRAMEN.

Einleitender Vortrag
zur Jahresversammlung der Deutschen Shakspere-Gesellschaft.

Wenn ich in dem Vortrage, für den ich mir Ihre gütige Aufmerksamkeit erbitten möchte, die epischen Elemente in Shakspere's Dramen behandle, so verkenne ich nicht, dass mein Thema mit diesem Titel vielleicht nicht ganz genau bezeichnet ist. Jedenfalls bedarf die von mir in Ermanglung einer bessern gewählte Benennung einer näheren Begriffsbestimmung, schon um einer Missdeutung vorzubeugen, die nahe genug zu liegen scheint. Denn in den Werken desjenigen Dichters, der in aller Welt als der im höchsten Sinne dramatische gilt, epische Bestandtheile nachweisen zu wollen — das erschiene doch leicht als ein tollkühner Versuch, eben diesen Werken ihren echtdramatischen Charakter abzusprechen und den Verfasser selbst einer ungehörigen Vermischung zweier verschiedenen Dichtarten, der dramatischen und der epischen, zu bezichtigen. Eine solche Absicht aber liegt mir durchaus fern. Im Gegentheil hoffe ich dieses scheinbare Residuum der Epik, welches wir in Shakspere's Dramen finden, wesentlich als ein nothwendiges Ingrediens seiner Dramatik erklären zu können.

Als epische Elemente nämlich in Shakspere's Dramen wage ich alle diejenigen Partieen zu fassen, in welchen der Dichter durch den Mund der auftretenden Personen nur erzählen oder schildern lässt, was sich allenfalls seinen Zuschauern in scenischer Darstellung hätte vorführen lassen. Die Veranlassungen, die den Dichter zu solchem Verfahren bestimmten, sind eben so mannigfaltig wie die Bethätigungen seiner Procedur und werden nicht minder durch die Beschaffenheit des jeweiligen vorliegenden Stoffes, der Grundlage des Schauspiels, als auch durch den Plan und Entwurf des Kunstwerks von Seiten des Dichters bedingt. Im Allgemeinen aber und abgesehen von den nachher zu specificirenden Modificationen im Einzelnen lassen sich etwa folgende Kategorien Shakspere'scher Epik im Drama aufstellen.

Erzählt wird zunächst die Vorgeschichte der im Schauspiel auftretenden Personen, soweit ein Bericht davon zum Verständniss der beginnenden dramatischen Handlung dem Dichter erforderlich schien. Und zwar wird sie erzählt, entweder weil sie zeitlich dem Anfange des Dramas zu weit vorausgegangen war, als dass sie sich dramatisirt bequem der architektonischen Gliederung des Ganzen hätte einfügen lassen. Oder aber die Vorgeschichte wird erzählt, weil ihre Handlung und ihr Personal nur theilweise und nur locker mit der Handlung und dem Personal des eigentlichen Schauspiels zusammenhängt. In beiden Fällen hat unser Dichter von diesem Auskunftsmittel der Berichterstattung einen sparsameren Gebrauch gemacht als manche seiner dramatischen Vorgänger und Zeitgenossen, während doch andererseits die grössere Freiheit der Bewegung, deren sich die Englische Bühne vor vielen andern Bühnen erfreute, ihn niemals veranlassen konnte, auf Kosten der dramatischen Einheit seines Schauspiels nun auch dieses epische Beiwerk in den Bereich der Dramatisirung zu ziehen.

Ein andres episches Element, das uns in Shakspere's Dramen begegnet, lässt sich als das episodische bezeichnen, insofern dasselbe nicht wie die Vorgeschichte den Expositionsscenen einverleibt wird, sondern gelegentlich durch das ganze Schauspiel zerstreut sich bemerkbar macht. Die Anwendung dieses episodischen Elementes nun

ist vorzugsweise auf zwei künstlerische Motive zurückzuführen: einmal auf eine praktische Berücksichtigung jener dürftigen ökonomischen Verhältnisse des Englischen Theaterwesens zu Shakspere's Zeit, welche auf dem aller Scenerien und sonstiger Apparate baaren Schauplatz dem Auge der Zuschauer wenig mehr als den Anblick der agirenden Personen darzubieten vermochten. Aller mangelnde Pomp und Decorationswechsel, den unsere Theatermaler und Maschinisten in so mannigfachen Formen als eine schier unentbehrliche Ergänzung, man kann sagen, als eine selbstverständliche Verdeutlichung der dramatischen Handlung liefern, alle diese damals mangelnden Verkehrungen mussten der nachhelfenden Phantasie des englischen Publicums, durch das Dichterwort vermittelt, in anschaulich detaillirten Schilderungen überall, wo es nöthig war, zugeführt werden.

In den Shakspere'schen Schauspielen erscheint denn dieses descriptive Element, das sich freilich nur im weiteren Sinne als ein episches bezeichnen lässt, häufig verknüpft mit dem eigentlich epischen einer Berichterstattung, welche dem Dichter eine ganze, sonst erforderliche, aber dem raschen Fortschritte des Dramas hinderliche Scene erspart und dem Zuschauer zugleich zu einer willkommenen Orientirung, rückwärts oder vorwärts blickend, dient.

Indem wir nun versuchen, zu der vorläufig hier aufgestellten Theorie Shakspere'scher Dramaturgie die Belege der Praxis in den Werken des Dichters zu sammeln, kann es sich bei der Kürze der vergönnten Zeitfrist natürlich nur um eine Auswahl handeln, um eine Auswahl sowohl der hervorragendsten Dramen wie in diesen Dramen selbst um eine Auswahl der betreffenden Belege. Und zwar empfiehlt es sich aus demselben Zweckmässigkeitsgrunde, in jedem einzelnen Schauspiel, welches wir unserer Betrachtung unterziehen, sämmtliche vorher charakterisirte Kategorien epischer Elemente hervorzuheben.

Wir beginnen also mit einigen Dramen aus Shakspere's mittlerer Periode, welche zugleich den Höhepunkt seiner Kunst in sich begreift und nehmen zuerst den *Kaufmann von Venedig*. Die Vorgeschichte dieses Dramas hat der Dichter den beiden ersten Scenen

in kurzen, aber genügenden Andeutungen einverleibt: Bassanio's frühere Liebeswerbung um die reiche Erbin von Belmont und die seltsamen Bedingungen, welche das Testament des Vaters den Freiern der Porzia auferlegt hat. In der humoristisch satirischen Schilderung, welche Porzia dann im Gespräche mit der vertrauten Zofe Nerissa von ihren Bewerbern entwirft, erspart sich der Dichter die Nothwendigkeit einer ganzen Reihe von Scenen, in denen diese Bewerber uns sonst vor den verhängnissvollen drei Kästchen hätten vorgeführt werden müssen. Da genügte es, statt aller Uebrigen den Maroccanerprinzen und den Prinzen von Arragon nach einander in der fatalen Situation einer verkehrten Wahl und verunglückten Werbung zu präsentiren. — Im zweiten Akte hat der Dichter zwei Momente nur erzählen lassen und nicht dramatisirt: Shylock's Verzweiflung und Wuth, als er die Entführung zugleich seiner Tochter und seiner Ducaten erfährt und nun, von dem lärmenden Muthwillen aller Gassenjungen verfolgt, in Venedig umherläuft. — Im schroffen Gegensatze zu diesem Momente, dessen Dramatisirung für den feineren Geschmack doch etwas zu scurril ausgefallen wäre und die Wirkung von Shylock's späterem Auftreten beeinträchtigen konnte, steht in derselben Scene der einfach rührende Bericht eines Augenzeugen von der Trennung Bassanio's und Antonio's, welche in scenischer Darstellung einer weitern Entwicklung bedurft und den gerade da rasch vorwärts strebenden Gang der Handlung verzögert hätte.

Im *Sommernachtstraum* bezieht sich die Vorgeschichte des Dramas wesentlich auf den Zwist zwischen Oberon und Titania, auf dessen Anlass und auf dessen für die ganze Natur und Menschheit so unheilvolle Folgen. Shakspere lässt diese Wirren durch den Mund der Feenkönigin und ihres Gemahls selber auseinandersetzen, wie eben vorher der schelmische Puck sich seiner verschiedenen losen Streiche berühmt hat, zu seiner Charakteristik und zur Vorbereitung des Publicums auf die Streiche, die er bald nachher im Drama auszuführen hat. Ein drittes descriptiv-episches Element in demselben zweiten Acte unseres Schauspiels ist dann Oberon's Bericht von der Blume, deren Saft, auf die Augenlider der Liebespaare

geträufelt, solche arge Irrungen bewirken sollte. Welche Deutung man nun auch immerhin diesem vielfach commentirten Passus geben mag, so viel steht fest: eine augenfällige scenische Darstellung des Vorganges hätten die beschränkten Bühnenverhältnisse jener Zeit nicht gestattet; und doch musste dieser Vorgang in Betracht seiner bedeutsamen Folgen für die Entwicklung des betreffenden Schauspiels dem geistigen Auge der Zuschauer möglichst nahe gerückt werden in einer anschaulichen, fesselnden Schilderung. Und die ist, scheint es, unserm Dichter denn auch in vollem Maasse gelungen. Seine Zuschauer sahen gleichsam, während sie im Theater den Worten Oberon's lauschten, Oberon selbst auf dem beschriebenen Vorgebirge sitzen. Sie sahen mit Oberon's Augen, wie Cupido's allmächtiger Pfeil von der im Westen thronenden Vestalin abprallte und dafür das unscheinbare Blümchen, das vorher weiss gewesen war, verwundete und roth gesprenkelt färbte. Sie sahen zugleich, wie, im Gegensatze zu der unverletzlichen Keuschheit jener Vestalin, eine Sirene mit ihrem verführerischen Gesange das wilde Meer bezwang und die Sterne, liebebethört, aus den vorgeschriebenen Bahnen lockte.

In der *Gezähmten Keiferin* finden wir zwei drastische Schilderungen, so aus dem Leben gegriffen, so in die Augen springend, als sähen wir das bloss Erzählte leibhaftig und scenisch uns vorgeführt: Petruchio's studirt nachlässigen Aufzug, da er zu seiner Hochzeit angeritten kommt, und sein höchst ungenirtes Gebahren bei der Trauungsfeier. Aber der mit allen möglichen Pferdekrankheiten behaftete Gaul nimmt sich in Shakspere's detaillirter Beschreibung vielleicht vortheilhafter und minder unästhetisch aus, als er auf der Bühne erschienen wäre, selbst wenn die Bretter jener Zeit solchen vierfüssigen Schauspieler hätten tragen können. Und Petruchio's ungeberdige Haltung am Traualtar, sein Fluchen, seine thätliche Misshandlung des Pfaffen und des Küsters, hätte, dem Publicum sichtlich vorgeführt, schwerlich die reinkomische Wirkung erzielt, welche Gremio's naive Erzählung davon hervorzubringen berechnet und geeignet war.

Reicher als die *Gezähmte Keiferin* an epischen Elementen erscheint das Drama *Wie es Euch gefällt.* Da empfangen wir

zunächst in der Expositionsscene eine Darstellung der Familienverhältnisse der drei Brüder, welche zur Orientirung der Zuschauer erforderlich war und doch keine scenische Vorführung vertrug. Dass in den folgenden Scenen der Dichter sich begnügt hat, von dem Wettkampfe des Ringers Charles mit den drei Söhnen des alten Mannes nur durch den Mund des Höflings Lebeau berichten zu lassen, statt uns diesen Kampf mit seinem tödtlichen Ausgange vorzuführen, das erscheint durch eben diesen Ausgang ästhetisch schon gerechtfertigt. Der Dichter mochte denken, was sein Narr Probstein bei dieser Gelegenheit ausspricht: »Es ist das erste Mal, dass ich hörte, dass das Rippenzerbrechen ein Spass für Damen wäre.« — Im zweiten Acte musste die Schilderung des melancholischen Jaques, wie er beim Anblick des verwundeten und von seinen Genossen gemiedenen Hirsches moralisirt, dem wirklichen Auftreten dieses misanthropischen Humoristen vorhergehen, um den Zuschauern den in die dramatische Handlung weiter nicht eingreifenden Character des Jaques — offenbar eine Lieblingsschöpfung Shakspere's — verständlich und interessant zu machen. Jener verwundete Hirsch aber wäre für Shakspere's Bühne wahrscheinlich ein ebenso schwierig zu beschaffendes Requisit gewesen, wie im vierten Acte unseres Schauspiels die Löwin und die Schlange, die das Leben des schlafenden Oliver bedrohen und durch Orlando verscheucht werden. Die Begegnung der beiden feindlichen Brüder im Ardenner Walde und die daraus entspringende Versöhnung hat unser Dichter daher effectvoller in Oliver's detaillirtem Bericht an Rosalinde und Celia schildern als den Augen des Publicums vorführen mögen. — Eine andre Bewandtniss mochte es haben mit dem folgenden und letzten epischen Elemente unseres Dramas. Da tritt nämlich zum Schlusse Oliver's und Orlando's dritter Bruder auf und berichtet, wie der Usurpator, auf dem Kriegsmarsch gegen den vertriebenen herzoglichen Bruder begriffen, durch einen Eremiten bekehrt und zur Verzichtleistung auf seine usurpirte Herrschaft veranlasst worden sei. Eine Scene, in welcher diese überraschend wunderbare Bekehrung mit der erforderlichen Motivirung ausgeführt worden wäre, hätte den vorher schon so glücklich eingeleiteten Abschluss der drama-

tischen Handlung durch ein neu eintretendes Moment in störender Weise verzögert. Eine solche Scene hätte, nebenbei bemerkt, sich auch kaum mit Shakspere's Dramatik vertragen, welche fast überall gegen das Ende die noch restirenden Ereignisse eher leicht zu skizziren als gründlich auszumalen pflegt.

Die lustigen Weiber von Windsor haben nur ein episches Element aufzuweisen: Falstaff's Bericht von seinen ausgestandenen Leiden, wie er, mit Frau Fluth's schmutziger Wäsche in den Korb verpackt, schmorend in Fett und Bedrängniss, von den ahnungslosen Knechten in das kalte Bad der Themse ausgeschüttet wird. Auf den ersten Anblick könnten wir fast bedauern, dass die Shakspere'schen Bühnenverhältnisse nicht gestattet haben, statt des blossen Berichts diese drastische Scene selbst dem Auge des Publicums vorzuführen; aber am Ende hätte auch die geschickteste Inscenirung mit dem leidenden Falstaff als Mittelpunct nicht den hohen Grad wirksamster Komik erzielt, den Fallstaff's lebendige Schilderung seiner Erlebnisse in allen schaudernden Reminiscenzen seines überstandenen Märtyrthumes auf empfängliche Gemüther hervorbringen muss; ganz abgesehen von dem Eindrucke, den Falstaff damit auf seinen projectirten Hahnrei, den ihm in einer Verkleidung nahenden Gatten der Frau Fluth, machen sollte.

Wenn wir von den bisher betrachteten Schauspielen aus Shakspere's mittlerer Periode zu denen seiner späteren dramaturgischen Wirksamkeit übergehen, so entdecken wir, dass da schon die eigentliche Wahl seiner Stoffe und die dadurch bedingte Fülle der zu dramatisirenden Handlung unseren Dichter zu einer häufigeren und ausgedehnteren Benutzung jenes Auskunftsmittels einer epischen Berichterstattung veranlassen musste. Bedeutsam tritt das unter Andern in dem *Wintermärchen* hervor. Die Vorgeschichte der beiden Könige, ihre auf gemeinsame Erziehung gegründete Jugendfreundschaft, die so jäh durch grundlose Eifersucht zerrissen werden sollte, wird kurz, aber genügend in der Expositionsscene zwischen zwei Herren vom Hofe verhandelt. Den majestätischen Pomp des Delphischen Orakeldienstes, in dessen Schilderung nach der Hypothese einiger Commentatoren unserm Dichter das katho-

lische Hochamt vorgeschwebt haben soll, würden die spärlichen Theatereinrichtungen jener Zeit schwerlich so wirkungsreich dem Publicum vorgeführt haben, wie das in dem Dialoge der heimkehrenden Abgesandten des Sicilischen Königs erreicht wird. Erzählt wird auch und nicht dargestellt, weil über die Darstellungskräfte des damaligen Theaters hinausgehend, der gleichzeitige Untergang des Antigonus und seiner Gefährten, wie er von einem Bären aufgefressen wird und sie im Schiffbruch zu Grunde gehen: beides in der naiven Erzählung des Rüpels so plastisch verknüpft, wie die vollendetste Maschinerie des moderen Theaters es kaum wiederzugeben vermöchte. — Anders verhält es sich gegen das Ende dieses Dramas mit der Scene des Wiedersehens und der Versöhnung der beiden, so lange durch verhängnissvolle Wirren getrennten königlichen Freunde und mit der Scene der Anerkennung der Schäferin Perdita als der verlornen Königstochter. Wenn unser Dichter sich damit begnügt hat, diese eintretenden Momente in allen ihren ergreifenden Details uns nur durch den Mund eines Augenzeugen schildern zu lassen, statt sie uns leibhaftig vorzuführen, so konnte ihn füglich nicht wie bei der eben vorher erwähnten Scene eine Rücksicht auf die beschränkten äusserlichen Bühnenverhältnisse leiten, sondern nur ein innerliches Motiv. Ging doch diese Erkennungsscene unmittelbar jener bedeutsameren Scene voraus, welche mit der Wiedererscheinung der todtgeglaubten Hermione, mit der wunderbaren Belebung ihres vermeintlichen Standbildes das ganze Drama krönen sollte. Da hätte eine scenische Vorführung beider Momente in rascher Aufeinanderfolge leicht die so einzige unübertroffene Wirkung des letzteren wesentlicheren abschwächen können.

Sehr umfangreiche und verwickelte Vorgeschichten, deren Berichterstattung zum Verständniss der dramatischen Handlung in die Expositionsscenen verflochten werden musste, haben ferner zwei Schauspiele aus Shakspere's letzter Periode aufzuweisen: *der Sturm* und *Cymbeline*. Die erstere Vorgeschichte, welche sich um die Schicksale Prospero's, seine Thronberaubung in Mailand und seine Zauberherrschaft auf der Insel dreht, wird sehr passend von ihm selber seiner Tochter Miranda erzählt, und zwar in dem Momente,

da ein von ihm selbst veranlasster Seesturm und Schiffbruch seine Feinde in seine Hände liefert. — Mehr äusserlich mit dem Drama verknüpft erscheint die freilich ungleich complicirtere Vorgeschichte des Cymbeline. Da hat in der Expositionsscene und in dem Dialoge der beiden Hofleute zur Orientirung der Zuschauer der Dichter den Einschlag einer ganzen Reihe von Fäden in sein künstlerisches Gewebe zu bewirken, welche dann im Verlaufe des Dramas fortgesponnen und mit einander verflochten werden sollen: nämlich die kurz vorher erfolgte zweite Vermählung des Königs Cymbeline, die Intrigue der Königin, ihren Sohn der Tochter des Gemahls zu verloben, jener Imogen, die sich aber mittlerweile mit dem Posthumus vermählt hat; die Herkunft dieses Posthumus und seine bevorstehende Verbannung; endlich die Geschichte der beiden im zartesten Lebensalter geraubten Königssöhne. Hätte Shakspere alle diese verschiedenen Antecedentien seines Dramas dramatisiren wollen, sein ohnehin umfangreiches Schauspiel hätte leicht doppelt so lang, aber damit schwerlich interessanter oder kunstgemässer werden können. — Auch die grosse, an Enthüllungen, Erkennungen und Begegnungen so reiche Schlussscene des Cymbeline konnte die ganze Reihe ihrer effectvollen Einzelheiten nur dann geordnet und übersichtlich vorführen, wenn eben alles Andere darin als episches Element behandelt wurde: so der Bericht von den Heldenthaten des Belarius und seiner königlichen Pflegesöhne; der Bericht von dem Tode der Königin; die römischen Conflicte; etc.

Während die vorher von uns betrachteten Shakspere'schen Schauspiele nach der Eintheilung der ältesten Gesammtausgabe in die Kategorie der Comödien fallen, gehört nach derselben Eintheilung Cymbeline schon den Tragödien an und bildet somit für unsere Erwägung einen passlichen Uebergang zu denjenigen Dramen unseres Dichters, welchen nach unserer Auffassung der Titel einer Tragödie eher als dem Cymbeline zukommt. In diesen sogenannten grossen Tragödien werden wir das epische Element in ungleichem Maasse vertreten finden, bald stärker, bald schwächer, je nachdem der dem Dichter vorliegende Stoff für seine Dramatisirung dieses ergänzenden Hülfsmittels zu bedürfen schien. Am wenigsten macht

sich solches Bedürfniss in Shakspere's einheitlichsten Tragödien geltend: in *Othello* und in *Macbeth*. — In Othello sind es eigentlich nur zwei, der Vorgeschichte des Dramas angehörige Partieen, welche erzählt statt vorgeführt werden: in den Expositionsscenen Jago's Bericht von der ungerechten und kränkenden Zurücksetzung, die er im Amte von Seiten Othello's habe erdulden müssen, und Othello's Bericht von seiner Liebeswerbung um Desdemona. Es sind das beides keine einzelnen Momente, es ist vielmehr eine Aneinanderreihung solcher Momente, die sich füglich in der Erzählung zusammenfassen und zu grosser dramatischer Wirkung an geeigneter Stelle wohl anbringen, schwerlich aber sich selbst dramatisiren liessen. Oder sollen wir etwa annehmen, dass der Dichter einen grösseren dramatischen Erfolg erzielt hätte, wenn er uns den Mohren als Gastfreund im Hause Brabantio's vorgeführt, wie er da von seinen wunderbaren Reisen und Kriegsabenteuern berichtet und endlich, von Desdemona ziemlich unverblümt dazu aufgefordert, um ihre Hand wirbt? Gewiss musste wie auf den Senat Venedigs in der Rathsversammlung, so auf das Shakspere'sche Publicum im Theater der Eindruck ein viel tieferer sein, den Othello's zu seiner Rechtfertigung vorgetragener Bericht von dem romantischen Verlaufe seiner Brautwerbung hervorbringen konnte.

Einen ebenso spärlichen Gebrauch von dem epischen Elemente hat der Dichter für seinen Macbeth gemacht. Von Macbeth's Tapferkeit im Kampfe mit dem Rebellen und dem Norweger lässt Shakspere den verwundeten Krieger berichten: eine dramatische Vorführung dieser Schlachtscenen selbst, wenn sie thunlich erschienen wäre, hätte doch den für die Katastrophe des Stücks bestimmten Einzelkämpfen in ihrer dramatischen Wirkung Eintrag gethan. — Bedeutsamer erschien es, dass die Ermordung Duncan's und nachher seiner beiden Kämmerlinge nur erzählt, nicht aber dargestellt wird. Es kam dem Dichter darauf an, nicht diese blutigen Thaten selbst zu zeigen, sondern die Abspiegelung derselben an den Thätern einerseits und an den davon Betroffenen andrerseits, und in diesem doppelten Reflex des Mordes erst den beabsichtigten Eindruck auf das Publicum zu gewinnen.

Wie unser Dichter in seiner Jugendtragödie *Romeo und Julie* dem lyrischen Element einen freieren Spielraum gegönnt hat, als seine spätere gereiftere Kunst ihm vielleicht verstattet haben würde, so ist darin auch das epische Element reichlicher vertreten, als er selbst auf der Höhe seiner dramatischen Wirksamkeit es wahrscheinlich für gerechtfertigt erachtet hätte. Zwar dass Romeo's unfruchtbare Liebesschwärmerei für die hartherzige Rosaline nur in seinen und seiner Freunde Reden figurirt, ohne dass der Gegenstand dieser seiner ersten Huldigungen uns in Person vorgeführt wird — das mag in der Dramaturgie des Dichters seinen guten Grund haben. Es gehörte dieses Verhältniss eben zur Vorgeschichte des Schauspiels. Anders steht es aber um verschiedene epische Excurse, welche lediglich das entweder vorher oder nachher dem Zuschauer noch scenisch Vorgeführte berichten. So z. B. Benvolio's Erzählung von den blutigen Händeln, denen eben erst vor den Augen des Publicums Mercutio und Tybalt zum Opfer gefallen waren. Ferner im vierten Acte die detaillirte Schilderung, welche der Mönch von der Wirkung seines Schlaftrunks, von Julia's Scheintod und ihrer Bestattung entwirft. Endlich zum Schlusse des Dramas die lange Recapitulation aller vorhergegangenen Ereignisse im Munde des Mönches. Das sind Ueberflüssigkeiten, welche der gereiftere Shakspere in seiner Folgezeit sicher zu vermeiden gewusst. Vielleicht hätte er dann auch Mercutio's phantastisch humoristische Schilderung der Feenkönigin Mab, die mit dem Drama in keiner ersichtlichen Verbindung steht, nicht darin aufgenommen, so anmuthig dieses Genrebild, lediglich als Beiwerk betrachtet, auch erscheinen mag. — Kein solches Beiwerk haben wir dagegen in der Beschreibung des ärmlich ausgestatteten Apothekerladens in Mantua, dessen Anblick den lebenssatten Romeo auf die Möglichkeit bringt, hier das ihm nothwendige Gift zu kaufen. Shakspere's Bühne konnte wohl die Jammergestalt des ausgehungerten Apothekers vorführen, nicht aber den das Bild dieser Misere vervollständigenden Laden mit seinem ebenso bunten wie werthlosen Kram.

Im *König Lear* hat nicht nur der stoffliche Reichthum des Sujets, sondern auch der rasche Fortschritt der dramatischen Hand-

lung die Einfügung mancher epischen Elemente veranlasst. Zwar die Vorgeschichte, welche den durch das ganze Drama sich hinziehenden Parallelismus der Lear'schen und der Gloster'schen Familienverhältnisse schon im Keime enthält, ist in der Expositionsscene zwischen Kent und Gloster angedeutet. — Die lange Reihe von Misshelligkeiten zwischen den Rittern Lear's und dem Hausgesinde der Goneril, welche stets weiter um sich greifend endlich den Bruch zwischen Vater und Tochter herbeiführen, diese liess sich scenisch nicht wohl darstellen, sondern musste zusammengefasst aus den Reden der verschiedenen Betheiligten erhellen. — Ebenso ist eine Fülle von thatsächlichem Stoff, welche dramatisirt wenigstens einen ganzen Act weggenommen hätte, verarbeitet worden in jener Orientirungsscene zum Anfang des dritten Acts, in dem Gespräche Kent's mit einem Edelmann. Da erfahren wir Lear's ersten Wahnsinnsausbruch; das gespannte Verhältniss zwischen seinen Schwiegersöhnen Albany und Cornwall; die Rüstungen Frankreichs gegen England. Eine zweite Orientirungsscene zu ähnlichem Zwecke hat der Dichter dem vierten Acte einverleibt, wiederum in einem Gespräche Kent's mit demselben Edelmann. Da werden durch die Berichterstattung des letztern folgende einzelne Scenen erspart und ersetzt, welche der Bau des Dramas sonst erfordert hätte; eine Scene, welche die plötzliche Rückkehr des französischen Königs in sein Land und damit sein Verschwinden aus dem fernern Verlaufe des Schauspiels motivirt haben müsste; eine Scene, in welcher Cordelia die herzzerreissende Kunde von den Leiden ihres geliebten Vaters und von den Freveln ihrer unnatürlichen Schwestern empfängt; eine Scene, welche uns den alten Lear in einer neuen Phase seines Wahnsinns vorführt. — In anderm Sinne aufzufassen ist das epische Element jener meisterhaften Schilderung des Kreidefelsens bei Dover, welche Edgar zur Täuschung seines geblendeten Vaters fingirt. Für Shakspere's Publicum hatten diese und ähnliche fein ausgemalte Detailmalereien, die uns für das Drama leicht entbehrlich scheinen könnten, doch eine tiefere und weitere Bedeutung: sie mussten dem geistigen Auge und der Phantasie der Zuschauer die Bilder vorzuzaubern suchen, welche die ärmliche Scenerie der damaligen

Bühne dem leiblichen Auge herzustellen nicht vermochte. So wird, um hier gleich einige verwandte Beispiele aus Shakspere's geschichtlichen Dramen anzuführen, in *König Richard II.* Bolingbroke's feierlicher Einzug in London, in *König Heinrich V.* das Heerlager der Engländer am Vorabend der Entscheidungsschlacht in Frankreich nur in allen charakteristischen Einzelnheiten beschrieben, nicht aber uns vorgeführt. So wird in *Coriolanus* der Triumph des Marcius durch die Strassen Roms, in *Antonius und Cleopatra* die erste Begegnung der Aegyptischen Königin und des Römischen Triumvir auf dem Flusse Cydnus in den prächtigsten Farben geschildert, aber nicht gezeigt — alles Scenen, in deren sichtlicher Darstellung die Kunst moderner Decorationen und scenischer Arrangements ihre ganze Virtuosität entfalten und dem Dichter die Mühe seiner Detailmalerei in Worten abnehmen würde.

Um aber nach dieser Abschweifung nochmals auf den König Lear zurückzukommen, so haben wir in ihm schliesslich noch ein episches Element zu verzeichnen: den am gebrochenen Herzen sterbenden Gloster lässt uns der Dichter nicht mehr schauen, sondern er führt ihn nur in Edgar's ergreifendem Berichte vor, ebenso wie er den Tod der im Gefängniss erhängten Cordelia nur kurz erzählen, nicht aber auf der Bühne spielen lässt. Die ganze Theilnahme des Publicums sollte sich eben auf den alten Lear selber concentriren, und nicht durch den Anblick eines anderweitigen Jammers davon abgelenkt und zerstreut werden.

In *Hamlet* wird die Vorgeschichte des Dramas nicht wie in manchen andern Schauspielen in einen einzigen Bericht zusammengefasst und einer einzigen Expositionsscene einverleibt. Vielmehr zieht sich dieser Stoff, künstlerisch vertheilt, durch den ganzen ersten Act der Tragödie hin, je nach der Stellung der einzelnen Personen zu den einzelnen Momenten dieses Complexes von Thatsachen. Hamlet's Vater als siegreicher Held und Kriegsfürst gegen Norweger und Polen figurirt in der Rede Horatio's bei der ersten Erscheinung des Geistes. Als Schlachtopfer des Brudermordes figurirt er erst gegen den Schluss des ersten Acts bei der zweiten Erscheinung in dem Berichte des Geistes selbst an seinen Sohn.

Dazwischen fallen dann in der Hofversammlung die von dem jüngern Norwegischen Fortinbras angestifteten Wirren und deren diplomatische Beilegung durch die von dem neuen Dänenkönig angeordnete Gesandtschaft. Es lag dem Dichter offenbar daran, den thatenkräftigen und thatenlustigen Fortinbras, dessen persönliches Auftreten er erst für eine spätere Partie seines Dramas bestimmte, schon früh in bedeutsamen Gegensatze zu dem thatenscheuen Hamlet einer aufmerksamen Notiznahme seines Publicums zu empfehlen. Hamlet's Liebe zu Ophelia wird uns nicht scenisch, sondern nur in den Warnungen des Polonius und des Laertes vorgeführt; und selbst Hamlet's erste Begegnung mit der Geliebten in seiner angenommenen Wahnsinnsrolle, welche ein anderer Dramatiker vielleicht zu einer effectvollen Scene verarbeitet hätte, lässt unser Dichter lediglich in dem fassungslosen Berichte der aufgeschreckten Ophelia schildern. Da Shakspere später Anlass genug fand, seinen Helden in dieser so vielfach nüancirten Wahnsinnsrolle zu zeigen, so kam es ihm für diesen ersten Fall nur darauf an, sein Publicum auf jene bevorstehende Wandlung vorzubereiten. Er legte damit für den Fortgang seiner dramatischen Handlung das grösste Gewicht nicht auf das Wiedersehen der beiden Liebenden unter so veränderten Umständen, sondern auf die verschiedenen Deutungen, welche Polonius einerseits, das Königspaar andrerseits dem Benehmen Hamlet's geben möchte.

Verfolgen wir nun weiter das epische Element durch den Verlauf unsrer Tragödie, so frappirt es uns, dass dieses epische Element gelegentlich nicht im Einklange steht mit dem entsprechenden dramatischen Elemente. So sehen wir z. B. zum Schlusse des ersten Actes Hamlet fest entschlossen, die nur ihm gemachten Mittheilungen des Geistes Niemandem, auch seinem Freunde Horatio nicht, zu verrathen. Im dritten Acte aber bei Gelegenheit des aufzuführenden Schauspiels im Schauspiel erfahren wir aus Hamlet's Munde, dass er inzwischen doch den Horatio mit allen Umständen des Brudermordes bekannt gemacht hat. Da vermissen wir denn eine Scene, in welcher Hamlet seine Sinnesänderung in diesem Punkte irgendwie erklären und motiviren musste. — Ferner im vierten Acte erzählt König Claudius dem Laertes von dem Besuche

jenes französisch-normännischen Cavaliers am dänischen Hofe, wie derselbe Laertes' Fechtkunst gepriesen und dadurch in hohem Grade Hamlet's Neid und Verlangen erregt habe, sich mit Laertes einmal in solchem Waffenspiel messen zu können. Blicken wir nun aber auf den vorherigen Verlauf des Dramas zurück, von der Abreise des Laertes nach Frankreich bis zu seiner urplötzlichen Heimkehr, und blicken wir zugleich auf Hamlet's Verhalten während dieser ganzen Zeitfrist, so finden wir keinen Moment, in welchem diese angebliche Wirkung jener Lobpreisungen der Laertes'schen Fechterkünste auf Hamlet's Gemüth auch nur denkbar wäre. — Die beiden letzten epischen Elemente der Tragödie betreffen den Tod der Ophelia in dem Berichte der Königin und die Seereise Hamlet's in seinem eigenen Berichte an Horatio. In beiden Fällen verbot sich eine scenische Darstellung von selbst durch die damaligen Bühnenverhältnisse. Was der modernen französischen Oper, unterstützt durch alle erdenklichen Künste des Theatermaschinisten und Theatermalers, auf diesem Felde eine zugleich lockende und lohnende Aufgabe sein mochte, das blieb der Shakspere'schen Volksbühne versagt und unerreichbar. Aber vielleicht zauberte des Dichters ausmalende Schilderung seiner singend, mit Blumen spielend, allgemach und ahnungslos in ihren feuchten Tod hinabgezogenen Ophelia dem damaligen Publicum ein rührenderes und ergreifenderes Bild vor, als die Zusammenwirkung aller Opernkünste das jetzt bei uns zu Wege bringt.

Die reichste Ausbeute epischer Elemente in Shakspere's Dramen aber würden uns seine historischen Schauspiele liefern, sowohl die aus der englischen wie die aus der römischen Geschichte. In beiden boten dem Dichter seine Quellen, Holinshed's Chroniken und Plutarch's Biographien, einen so massenhaften Stoff, welchem überallhin gerecht zu werden, das Medium der Dramatisirung ohne die ergänzende Beihülfe epischer Berichterstattung schlechterdings nicht ausreichte. Aber auch auf diesem Gebiete unsere Beobachtungen fortzusetzen, versagt der Ablauf der Stunde, für welche ich bereits nur zu lange Ihre gütige Aufmerksamkeit mir erbitten durfte.

NACHTRAG.

[Die in dem obigen Vortrage dargelegten Untersuchungen schienen mir einer Ergänzung zu bedürfen, auf welche in dem Schlusssatze nur hingedeutet werden konnte. Ich habe daher in diesem Nachtrage Shakspere's Dramen aus der englischen und römischen Geschichte in derselben kritischen Methode behandelt, welche ich für meine Weimarische Zuhörerschaft auf eine Reihe ausgewählter Schauspiele unseres Dichters angewandt hatte. Vielleicht gewinnen wir damit einen tieferen Blick in Shakspere's dramaturgische Werkstatt.]

Betrachten wir zunächst die englischen Königsdramen aus Shakspere's frühester Periode, so verräth sich der angehende, nicht der vollendete Dramatiker, wie in manchen andern wesentlicheren Dingen, auch in der minder künstlerischen und minder überlegsamen Anwendung des epischen Elements. Während in den bisher durchforschten Schauspielen mit seltenen Ausnahmen auch in dieser letzten Beziehung ein feiner, zugleich echtpoetischer und sachlich practischer Calcül sich nachweisen liess, scheint unser Dichter in seinen historischen Jugenddramen sich keine feste Norm gebildet zu haben zur Unterscheidung desjenigen Bestandtheiles, der dramatisirt werden muss, und des andern, für den der bloss erzählende Bericht ausreicht. Namentlich aber beurkundet sich Shakspere's verhältnissmässige Unreife in der mehr äusserlichen Fassung dieser erzählenden Elemente, in ihrer nur lockern Verbindung mit den übrigen Theilen des Schauspiels und in der weniger dramatischen Färbung seiner nicht selten trocknen Berichterstattung. Zur Er-

klärung und theilweisen Entschuldigung dieser Mängel müssen wir freilich berücksichtigen, für welch ein Publicum der Dichter seine ersten Königsdramen schrieb. Es war ein eben so naives wie patriotisches Publicum, das im Theater nicht etwa ein dramatisches Kunstwerk zu geniessen erwartete — ein solches hat unser Dichter erst selber später für seine Bühne zu schaffen gehabt — es war ein Volk, das die glorreichen Thaten seiner Vorfahren und die wechselnden Schicksale seiner Könige und Helden in einfacher aber deutlicher Gestaltung auf den Brettern an sich vorbeigehen lassen wollte. Da musste alles Augenfällige dramatisirt, alles Dazwischenliegende aber, soweit es zur Orientirung oder zur Recapitulation nothwendig schien, beiläufig berichtet werden, ohne viele künstlerische Zuthat, ohne individuelles Gepräge, wie der vorliegende Chronikenbericht den Stoff eben darbot, nur etwas mehr zusammengedrängt und selbstverständlich versificirt, da die Würde des Gegenstandes doch den Blankvers erheischte.

Der erste Theil *König Heinrich VI.* beginnt mit einer Parentation auf den eben verstorbenen König Heinrich V., die in ihrer rhetorisirenden, aber nicht individualisirenden Haltung an den tragischen Stil der unmittelbaren Vorgänger Shakspere's erinnert und klar beweist, dass unserm Dichter das wahre Bild seines spätern Lieblingsfürsten damals noch nicht aufgegangen war. — Durchweg farblos gehalten sind in derselben Scene die rasch auf einander folgenden Hiobsposten aus Frankreich, aus denen nur in allgemeinen Umrissen die populäre Heldenfigur Talbot's emportaucht. — Nicht viel mehr lässt sich von dem epischen Bestandtheile der folgenden zweiten Scene des ersten Actes rühmen: es ist die Vorgeschichte der Pücelle, von ihr selbst berichtet. Shakspere giebt hier lediglich die Notizen seines Chronisten Holinshed wieder, ohne auf Grund derselben die Gestalt der gottbegeisterten Jungfrau, die freilich seinen Landsleuten in anderem Lichte erschien, selbständig dramatisch auszubilden. — Etwas lebendiger gefärbt und vom englischen Patriotismus getragen erscheint dagegen in der vierten Scene des ersten Acts Talbot's Bericht von den Leiden seiner französischen Gefangenschaft, der gewiss eine zündende Wirkung bei dem Shakspere'schen

Publicum hervorgerufen hat. — Als ein weiteres episches Element finden wir zum Schlusse des zweiten Acts den historischen Rückblick, welchen der Dichter dem sterbenden Mortimer in den Mund gelegt hat. Natürlich kam es dabei nicht so sehr darauf an, den Richard Plantagenet über seine ihm genugsam bekannten näheren Erbansprüche an den englischen Thron zu unterrichten, als vielmehr das Publicum selbst in dieser, für den Verlauf der ganzen Tetralogie so bedeutsamen Streitfrage zu orientieren. — Noch eingehender, aber eben so trocken wird dieselbe politische Streitfrage zu demselben Zwecke abermals erörtert im zweiten Theile *König Heinrich's VI.* (A. II. Sc. 2). Dramatisch lebendiger und unverkennbar characteristisch für Shakspere's mittlerweile fortgeschrittene Beherrschung und Durchdringung seines historischen Stoffes erscheinen in diesem zweiten Theile die epischen Elemente in der ersten Scene des dritten Acts, sowohl die Berichte über die bedenklichen Symptome der beginnenden Unruhen, als auch in dem Monologe York's die drastische Schilderung des Jack Cade, mit welchem der Dichter diesen Prätendenten und Rebellen im Voraus beim Publicum einführt, ehe er ihn selbst in der tragikomischen Thätigkeit seines Aufruhrs auftreten lässt. — Eine gute Probe des geschmückteren und gesuchteren beschreibenden Stils, wie er ihn in dieser seiner früheren Periode zu handhaben verstand, liefert Shakspere in der poetischen Malerei, mit welcher die Königin Margarethe ihre Brautfahrt über's Meer zu dem ihr noch unbekannten Gemahl schildert. Der Dichter hatte hier nicht wie in den meisten Partieen seiner früheren geschichtlichen Dramen eine chronistische Vorlage zu benutzen, sondern gewährte seiner Phantasie und seiner jugendlichen Neigung zu zierlichem Concettispiel wie in anderen gleichzeitigen Dramen freien Spielraum, ohne damit gerade eine tiefere Characteristik der redenden Person zu verbinden. — Eine ähnliche Tendenz verfolgt der Dichter offenbar im dritten Theile *König Heinrich's VI.* (A. II. Sc. 5) in dem Monologe des bedauernswerthen Herrschers, der, während der Kampf um seine Krone entbrennt, in der Nähe des Schlachtfeldes sich sehnsüchtig das idyllische Leben eines armen Schäfers ausmalt. In schroffem Gegensatze zu

dieser Elegie steht (A. III. Sc. 2) das Selbstgespräch Richard Gloster's, gleichsam das Programm zu der verhängnissvollen Tragödie des Frevels und Ehrgeizes, welche sich erst in dem folgenden letzten Drama dieser Tetralogie der Yorks und Lancasters abspielen sollte. Das Muster dazu fand der Dichter allerdings in der Chronik, aber seine ureigenste Schöpfung, Richard's Character, hat er doch schon hier selbständig entworfen, als die epische Skizze zu dem später vollständig dramatisch ausgeführten Bilde, dem Mittelpunkte des Shakspere'schen *König Richard III.*, zu dem wir nun übergehen.

Die epischen Elemente dieser Tragödie sind vorherrschend retrospectiver Art und beurkunden durch den ganzen Verlauf des Stückes deutlich die Tendenz des Dichters, die Fäden zwischen diesem und den vorhergehenden historischen Dramen möglichst fest und mannigfach zu schlingen. In einer früheren Abhandlung (VII. Seite 234) habe ich vermittelst dieses Kriteriums dem Foliotexte *König Richard's III.* seine Authenticität zu vindiciren gesucht, im Gegensatze zu dem Quartotexte, dessen Bearbeiter solche historischen Reminiscenzen für das vorliegende Drama als Einzeldrama überflüssig erachtet und consequent gestrichen hatte. Es mag daher genügen, in Betreff dieser Art von epischen Elementen auf jene Abhandlung zu verweisen. Aber auch epische Bestandtheile anderer Art bietet unser Drama. Dazu gehört (A. I. Sc. 4) Clarence's Traum, ein Seitenstück zu der vorher besprochenen Meerfahrt der Königin Margarethe, und als solches ein deutlicher Beleg zu Shakspere's mittlerweile mächtig fortgeschrittener Kunst. Während bei diesen beiden Partieen eine dramatische Gestaltung selbstverständlich ausgeschlossen blieb, finden wir im *König Richard III.* zwei andre Partieen, die der Dichter ebensowohl uns scenisch hätte vorführen können, wie er sie den Betheiligten zur Berichterstattung in den Mund gelegt hat. Die eine (A. III. Sc. 7) in Buckingham's Erzählung von seinen Verhandlungen mit den Londoner Bürgern. Da diese Erzählung als passende Einleitung dienen sollte zu der unmittelbar darauf folgenden, zwischen Gloster und Buckingham verabredeten Farce, so hätte die drastische Wirkung der letztern dramatischen Scene durch eine vorhergehende etwaige Dramatisirung

jener andern eher geschwächt als gesteigert werden können. — Die zweite Partie (A. IV. Sc. 3) die Ermordung der beiden Söhne Eduard's IV., hat der Dichter vielleicht deshalb nicht dramatisirt, weil die einfache Erwürgung zweier schlafender Kinder kaum zu der Wirkung sich hätte in Scene setzen lassen, welche der ergreifende Bericht von dem rührenden Bilde dieser Kinder in dem Munde der erschütterten reueerfüllten Mörder selbst auf das Publicum ausüben musste.

Zwischen dem Dramencyklus aus der englischen Geschichte, welchen Shakspere in seiner ersten Periode schrieb, und demjenigen, welchen wir seiner mittleren Periode zuertheilen dürfen, steht das Einzeldrama *König Johann,* ausnahmsweise nicht auf Holinshed's Chronik gegründet, sondern auf ein älteres Drama von unbekanntem Verfasser. Bei der Vergleichung beider Dramen erscheint es für den Punkt, den wir hier in's Auge zu fassen haben, bemerkenswerth, dass unser Dichter, so treu er, äusserlich wenigstens, seinem dramatischen Vorgänger gefolgt ist, doch manche Scenen einfach berichten lässt, welche jener dramatisirt hat. So wird die Thätigkeit des Bastards Faulconbridge als Klosterstürmer bei Shakspere nur gelegentlich in allgemeinen Umrissen (A. III. Sc. 4 und A. IV. Sc. 2) charakterisirt, während das ältere Drama mit wahrem Behagen ihn mitten in solcher erbaulichen Arbeit den Zuschauern scenisch vorführt und dabei in ein mehr als scurriles Detail verfällt. — So verhaftet im älteren Drama derselbe Faulconbridge den Propheten Peter von Pomfret im Verlauf einer ziemlich plumpen Volksscene auf der Bühne, während Shakspere (A. IV. Sc. 2) die populäre Figur des vom Pöbel begleiteten Aufwieglers in seiner rasch abgeschnittenen Laufbahn lieber schildern als vorführen mochte. Endlich geht im ältern König Johann die Mahlzeit des Königs im Klostergarten und seine Vergiftung durch den fanatischen Mönch vor den Augen der Zuschauer vor sich; ebenso stirbt der Mönch unmittelbar auf den Trunk, und der Bastard ersticht den Abt auf der Bühne. Shakspere begnügte sich, von diesen Dingen nur erzählen zu lassen, um durch die scenische Vorführung solcher krassen Vorgänge nicht die ergreifende volle Wirkung der Sterbe-

scene des Königs abzuschwächen. — Ein anderes episches Element hat Shakspere aus seinem Vorgänger mit hinübergenommen in sein Drama: die Vorgeschichte der Brüder Faulconbridge, während ein drittes mehr descriptives und reflectirendes als berichtendes Element unserm Dichter allein angehört: die Monologe des Bastards mit ihren humoristisch tiefsinnigen Glossen zu den Tagesereignissen, sei es, dass sie ihn selbst oder dass sie die vornehme Gesellschaft, in die er eingetreten ist, und die Winkelzüge ihrer Politik betreffen. Der höhere Humorist, zu welchem Shakspere in seinem Faulconbridge den bombastischen Renommisten seines Vorgängers umschuf, bedurfte zu seiner vollständigen Erscheinung dieser epischen Zuthaten.

Die mit *König Richard II.* beginnende zweite Tetralogie aus der englischen Geschichte hat gleich in der ersten Scene ein episches Element aufzuweisen, welches einerseits retrospectiver Art ist, andrerseits aber auf die kommenden Ereignisse, den Hauptinhalt des Dramas, Bolingbroke's Verbannung und Heimkehr, vorbereitet. Die Streitpunkte zwischen dem künftigen Thronprätendenten und seinem Gegner Norfolk hat der Dichter auf Grund des ziemlich farblosen Chronikenberichtes, lebendig und individuell gefärbt, hier auseinandergesetzt und somit seine Zuschauer von vornherein orientirt und interessirt. — Dass in der folgenden Scene (A. I. Sc. 2) Gloster's Ermordung nur erzählt, nicht vorgeführt wird, erscheint gerechtfertigt durch die Oekonomie des Dramas, vor dessen Beginn diese blutige Missethat fiel. Betont aber musste dieselbe werden als erstes Item auf dem Schuldregister des Königs, das im Laufe des Schauspiels stets verlängert endlich seine Absetzung herbeiführt. — Bedeutsam und charakteristisch ist ferner (A. I. Sc. 4) im Munde des Königs seine gehässige, aber treffende Schilderung der Popularitätshascherei Bolingbroke's und ihres Erfolges beim grossen Haufen. Scenisch darstellen liessen sich diese fein berechneten Bemühungen des ehrgeizigen Mannes füglich nicht in einem Drama, das überhaupt die in der ersten Tetralogie so häufigen Volksscenen ganz ausschloss; aber der Phantasie des Publicums mussten sie doch zum Verständniss des Folgenden nahe gebracht werden. In ähnlicher

Weise und Motivirung ist das epische Element in Bezug auf Bolingbroke noch an zwei anderen Stellen unseres Schauspiels verwendet worden: zunächst A. III. Sc. 2 in den ergreifenden Selbstbekenntnissen des Königs von seiner sinkenden Macht und Autorität im Gegensatze zu der steigenden des heimkehrenden Prätendenten. Eine dramatische Vorführung dessen, was hier im Pathos der Verzweiflung laut wird, würde eine ganze Reihe von Scenen erfordert und doch schwerlich dieselbe psychologische Wirkung erzielt haben. Ein glänzendes Specimen der Shakspere'schen Kunst im schildernden Stil ist der bereits gelegentlich im »Vortrage« erwähnte Bericht York's von Bolingbroke's Einzug in London mit dem gefangenen Richard im Gefolge. Es ist begreiflich, dass diese so anschauliche Schilderung eine Londoner Theaterdirection unserer Zeit auf den Gedanken bringen konnte, mit Aufwendung allen Pompes, über den sie zu verfügen hatte, Bolingbroke's Triumphzug selbst in Scene zu setzen und einer solchen glänzenden Augenweide für das Publicum die nachträgliche Berichterstattung York's zu opfern. Wir Leser aber möchten die letztere auch um solchen blendenden Ersatz nicht missen und wir lassen es uns gern gefallen, dass die bescheidenen Theaterverhältnisse zu Shakspere's Zeit dem Dichter solchen die Bretter beschwerenden Luxus von Rossen und Reisigen nicht gestatteten und ihn veranlassten, in diesem Falle mehr auf Zuhörer, als auf Zuschauer Bedacht zu nehmen. — Endlich gegen den Schluss des Dramas (A. V. Sc. 3) wird in leichter, aber genügender Skizzirung auf das lockere Kneipenleben des Prinzen Heinrich und seiner Kumpane angespielt. — Eine scenische Vorführung dieses lustigen Kreises, welche zu dem durchgängig gehaltenen Tone unseres Dramas, namentlich zu dem tragischen Abschlusse desselben wenig gepasst hätte, behielt sich der Dichter für die beiden folgenden Theile seiner Tetralogie vor. Hindeuten darauf aber konnte und musste er schon hier, da nach seinem Plane auch diese vier historischen Dramen, wie jene vier vorhergehenden, für das Publicum ein Ganzes bilden sollten.

Im ersten Theile *König Heinrich's IV.* finden wir das epische Element verhältnissmässig schwach vertreten. Der geschicht-

liche Stoff, den der Dichter für sein Drama in der Chronik vorfand, umfasste kaum ein Jahr der Regierung des Königs und liess sich daher bequem in den Rahmen der Dramatik einspannen, ohne das Hülfsmittel der Epik allzusehr in Anspruch zu nehmen. So sind es eigentlich nur drei hervorragende Momente, welche erzählt werden, statt scenisch ausgeführt zu sein. Dass zum Anfang des Schauspiels die verschiedenen Symptome des Aufruhrs und Widerstandes gegen die kaum begründete Autorität des Königs Heinrich nur zusammengefasst und berichtet werden, erinnert an Shakspere's gleichartige Behandlung des ihm vorliegenden Stoffes im ersten Theile des König Heinrich VI. und mag zugleich den gewaltigen Fortschritt constatiren, welchen die Kunst des Dichters seit jenem ersten Jugendversuche auf dem Gebiete der historischen Dramen gewonnen hatte. — Eine ganze Scene voll originellster Anschaulichkeit und Lebendigkeit wird uns aber in Percy's Vertheidigungsrede (Act I. Sc. 3) vorgeführt. Die Art und Weise, wie er seine Weigerung, die Kriegsgefangenen herauszugeben, aus seinem natürlichen Widerwillen gegen den höfischen Boten des Königs und gegen dessen geckenhafte Manieren zu rechtfertigen sucht, ist so meisterhaft geschildert, dass wir den Gegensatz zwischen dem kampfmüden Kriegshelden und dem wohlduftenden geleckten Diplomaten mit seinem Abscheu vor Leichengeruch und Pulverdampf auch ohne scenische Darstellung aus dem blossen Bericht völlig auffassen können. — Ein drittes episches Element (Act III. Sc. 2) ist des Königs retrospektive Schilderung seiner berechneten Haltung zur Zeit Richard's II. in gewissem Sinne ein Seitenstück zu einer vorher besprochenen Partie des vorigen Dramas; nur dass jene Popularitätshascherei Bolingbroke's im Munde Richard's eben so gehässig dargestellt war, wie der nunmehr gekrönte Bolingbroke sie wohlgefällig seinem Sohne zur Nachahmung empfiehlt und deshalb andere Züge an ihr hervorhebt als Richard gethan. Wir sehen, die Verbindung zwischen dem epischen Elemente und dem dramatischen, zwischen den Schilderungen und dem Charakter des Schildernden, wird im Fortschritt seiner Kunst bei unserm Dichter immer inniger und fester geknüpft.

Der zweite Theil *König Heinrich's IV.* musste, schon weil er den reichhaltigeren Stoff der neun letzten Regierungsjahre dieses Königs und sogar den Regierungsantritt seines Nachfolgers in sich begriff, zur Ergänzung häufigeren Gebrauch von der Epik machen als der erste Theil. Dahin gehört zunächst der einleitende Prolog, der, von der allegorischen Figur der Fama gesprochen, die Zuschauer über den Zusammenhang beider Theile unterrichtet und sie zeitlich wie örtlich orientirt. Von der Schlacht bei Shrewsbury hatte uns der Dichter zum Schluss des ersten Theiles nur einige charakteristische einzelne Scenen vorgeführt. Einen zusammenfassenden Bericht von derselben, in ihren Resultaten und in ihren Wirkungen auf die Bundesgenossen des gefallenen Percy konnte Shakspere uns erst hier (Act I. Sc. 1) geben. — Einen rührend ergreifenden Rückblick auf Percy's Heldenhaftigkeit und Eigenart hat der Dichter der Lady Percy (Act II. Sc. 3) in den Mund gelegt und uns damit noch einmal das Bild des zu früh kalt gewordenen Heisssporns in idealisirender Verklärung vor Augen gestellt. — Bemerkenswerth sind ferner die wiederholten Bezugnahmen auf Ereignisse, welche Shakspere's Publicum aus dem Drama König Richard II. hinlänglich kennen musste; so Act III. Sc. 1 und Act IV. Sc. 1, in dem Munde der Rebellen, welche damit ihre Beschwerden gegen den angeblichen Usurpator Heinrich formuliren. So auch Act IV. Sc. 4, in dem Munde des sterbenden Königs. Es sind das nicht etwa überflüssige Recapitulationen, sondern neue Beleuchtungen bekannter Thatsachen von entgegengesetzten politischen Standpunkten aus angestellt. Man sieht, wie in der anhaltenden Beschäftigung mit diesen Partieen der vaterländischen Geschichte nicht nur des Dichters dramatische Kunst sich weiter entwickelt, sondern auch sein staatskluger Scharfblick sich weiter übt und tiefer eindringt. Auch in letzterer Beziehung ist der reifere Shakspere der zweiten Tetralogie ein wesentlich andrer als der jugendliche der ersten mit seiner naiveren Anschauung und Behandlung des ihm vorliegenden Chronikenstoffes.

Wenn bereits in dem zweiten Theile König Heinrich's IV. ein gehäufteres geschichtliches Material den Dichter zu einer reich-

licheren Verwendung des Hülfsmittels einer orientirenden Berichterstattung veranlassen mochte, so lag ihm diese Auskunft noch näher in *König Heinrich V.* und in der noch buntern Fülle der sich förmlich drängenden Begebenheiten, die da künstlerisch zu einem dramatischen Gesammtgemälde zusammenzufügen waren. Da konnte die schon einmal gelungene Erfindung der Fama als Prolog zu dem letztvorhergegangenen Drama den Dichter auf die Idee bringen, in seinem neuen Drama nicht nur das Ganze, sondern auch die einzelnen Acte mit solchen Chorusreden einzuleiten. Er gewann damit zugleich den Vortheil, nicht nur die Lücken der dramatischen Handlung episch zu ergänzen, sondern auch die gegebenen Situationen in beschreibender Ausmalung der Phantasie seines Publicums anschaulicher einzuprägen als eine dramatische Inscenirung bei den damaligen dürftigen Bühnenverhältnissen es vermocht hätte. Als ein Beispiel der Shakspere'schen Virtuosität auf diesem Gebiete descriptiver Poesie ist schon in dem ‚Vortrage' auf die Chorusrede zum vierten Act hingewiesen. Es hätte eben so gut auf die meisten andern Chorusreden hingewiesen werden können, namentlich auf den Chorus zum dritten Act, der die Einschiffung des englischen Heers in Southampton schildert, und auf den zum fünften Act, der Heinrich's triumphirenden Einzug in London ausmalt. — Andre epische Elemente sind den einzelnen Acten selbst durch das ganze Drama hindurch einverleibt. So Act I. Sc. 1 die dem Erzbischof von Canterbury in den Mund gelegte Charakteristik des neuen Königs und die geflissentliche Betonung der auffallenden Wandlung, die seit seiner Thronbesteigung mit ihm vorgegangen war. Eine solche rühmende Hervorhebung schien um so mehr zum Anfang des Drama angezeigt, da Shakspere seinen Lieblingshelden als Prinzen von Wales in den beiden vorhergehenden Dramen in ganz anderm Lichte gezeigt hatte. — In der folgenden zweiten Scene hat dann die ausführliche staatsrechtliche Rechtfertigung des gegen Frankreich vorbereiteten Krieges offenbar den doppelten Zweck, einerseits das englische Publicum über diese politischen Erbrechtsfragen aufzuklären, andererseits den König nicht als einen von frevelndem Ehrgeiz getriebenen

Eroberer fremder Gebiete, sondern als mannhaften Vertreter alter-erbter Rechte erscheinen zu lassen. Im Gegensatze zu diesen drohenden Kriegsstürmen in Frankreich wird zugleich der wohlgeordnete Friedenszustand Englands geschildert, in der ansprechenden Parallele mit den gedeihlichen Verhältnissen eines Bienenstaats, — eine Detailmalerei, die uns wiederum Shakspere's Meisterschaft auch auf diesem nicht-dramatischen Gebiete bezeugt. Act II. Sc. 3 berichtet Frau Hurtig in ihrer charakteristischen Manier Falstaff's letzte Augenblicke. Eine Sterbescene des dicken Ritters, der in den beiden vorigen Dramen lediglich zur Belustigung der Zuschauer gelebt hatte, konnte der Dichter natürlich nicht vorführen, und doch musste sein Ende in entsprechender Weise geschildert werden, schon um einer Enttäuschung des Publicums zu begegnen, das laut einer Zusage des Epilogs in König Heinrich's IV. zweitem Theil auf eine abermalige Erscheinung des beliebten Dickwanstes rechnen durfte. — Einen Todesbericht von ganz andrer Art giebt uns Shakspere Act IV. Sc. 6, wo der gemeinsame Heldentod der Waffenbrüder Suffolk und York auf dem Schlachtfelde so ergreifend und rührend erzählt wird, wie eine scenische Darstellung, wenn der Dichter sie an dieser Stelle mit den übrigen Interessen der rasch fortschreitenden Handlung auch vereinbar erachtet hätte, schwerlich eine gleiche Wirkung bei den Zuschauern hervorrufen konnte. Eine Probe descriptiver Poesie bietet die eindringlich beredte Schilderung, welche (Act V. Sc. 2) der Herzog von Burgund als Friedensstifter von den Verheerungen des Krieges auf französischem Boden entwirft. Die aus dem Landleben und Ackerbau entlehnten Bilder erinnern an ähnliche, im ‚Vortrage' berührte im Sommernachtstraum und bezeichnen eine Seite im Charakter Shakspere's, der mitten in seiner glorreichen Londoner Wirksamkeit niemals das Interesse an dem ländlichen und ackerbaulichen Treiben seines Geburtsorts aus den Augen verlor.

Besonders reich an epischen Bestandtheilen in der Gestalt pomphafter Beschreibungen, politischer Auseinandersetzungen und historischer Charakteristiken ist Shakspere's spätestes Drama aus der englischen Geschichte, sein *König Heinrich VIII.* Die von allen

andern ‚Historien' unseres Dichters abweichende Form dieses Werkes — das viel weniger ein in sich abgeschlossenes einheitliches Schauspiel als eine scenische Aneinanderreihung bedeutender Momente aus dem Leben des Königs darstellt — gewährte dem Verfasser auch nach dieser Seite hin einen freiern Spielraum als die festere und gebundenere Structur der übrigen Dramen ihm einräumen mochte. — Die glänzende Entrevue der beiden Könige von England und von Frankreich in der Picardie in ihrer wetteifernden Prunkentfaltung hätte der Dichter kaum auch nur annähernd in dem Maasse, wie er sie durch Norfolk schildern lässt, auf seiner Bühne vorführen können. Diese königliche Zusammenkunft gehörte ohnehin zur Vorgeschichte des Dramas, und Norfolk's raffinirt hyperbolische Berichterstattung bezweckte vorzugsweise den Uebermuth und Ehrgeiz Wolsey's an einem eclatanten Beispiel zu constatiren. Naturgemäss schliesst sich daran in Buckingham's Munde alsbald die Aufzählung weiterer Beschwerden über Wolsey's Missregierung. Der Gegenschlag, der Process gegen Buckhingham, wird dann in der folgenden Scene ebenfalls in epischer Berichterstattung geführt. Zu Anfang des zweiten Actes wendet Shakspere ein Hülfs- und Ergänzungsmittel an, welches der ‚Vortrag' bereits in einigen andern mit König Heinrich VIII. ungefähr gleichzeitigen Dramen aus der letzten Periode des Dichters — Wintermärchen und Cymbeline — nachgewiesen hat. Der Dichter lässt zwei Edelleute sich unterhalten, zur Orientirung des Publicums und zur Vorbereitung auf die kommenden Ereignisse. So wird in diesem Gespräche zunächst Buckingham's Haltung vor seinen Richtern und nachher die Einleitung zur Ehescheidung des Königs erörtert. — Dieselben beiden Edelleute begegnen sich wieder zu Anfang des vierten Acts und berichten von den ferneren Schicksalen der geschiedenen Königin Katharina. Im Gegensatze dazu erzählt dann ein dritter zu den Beiden tretender Edelmann von der Krönung der Anna Boleyn in der Westminsterabtei. Dieses kirchliche Schauspiel selbst auf der Scene vorzuführen verboten unserm Dichter wahrscheinlich ebensosehr die damaligen Bühnenverhältnisse wie andre Rücksichten. Er oder vielmehr die Direction des Globustheaters musste daher sich mit der Inscenirung des Krönungszuges begnügen, der

sich in die Abtei begiebt. — In der folgenden Scene wird dann zwischen Katharina und ihrem vertrauten Diener Griffith das Lebensende Wolsey's besprochen und eine unparteiische Charakteristik seines Seins und Thuns gegeben. Da auch Katharinens Abscheiden in der nämlichen rührenden Scene dargestellt werden sollte, so hätte das Pathos derselben leicht einen Abbruch erlitten, wenn Wolsey's Ende eben vorher auch den Zuschauern sichtlich vorgeführt worden wäre. — Wie die Krönung der Anna Boleyn nicht auf der Bühne stattfinden durfte, so aus ähnlichen Gründen auch nicht die Taufe der neugebornen Prinzessin Elisabeth. Zum Ersatz hat Shakspere in diesem Falle aber nicht wieder zu der Berichterstattung eines edelmännischen Augenzeugen seine Zuflucht genommen, sondern ein originelleres Auskunftsmittel gefunden. Das Gedränge des loyalen Volkes vor dem königlichen Palast bei Gelegenheit dieser Feier wird in humoristischer Detailmalerei in dem Zwiegespräche des Pförtners und seines Dieners, welche diesem Andrange Widerstand zu leisten haben, geschildert, vielleicht gelungener und anschaulicher als die scenische Vorführung des bunten Volkshaufens auf der Bühne es vermocht hätte. — Dafür erscheint aber auf der Bühne der von der Tauffeier in den Palast zurückkehrende festliche Zug mit dem Erzbischof Cranmer, der in begeisterter Rede die glorreiche Regierung der Königin Elisabeth weissagt.

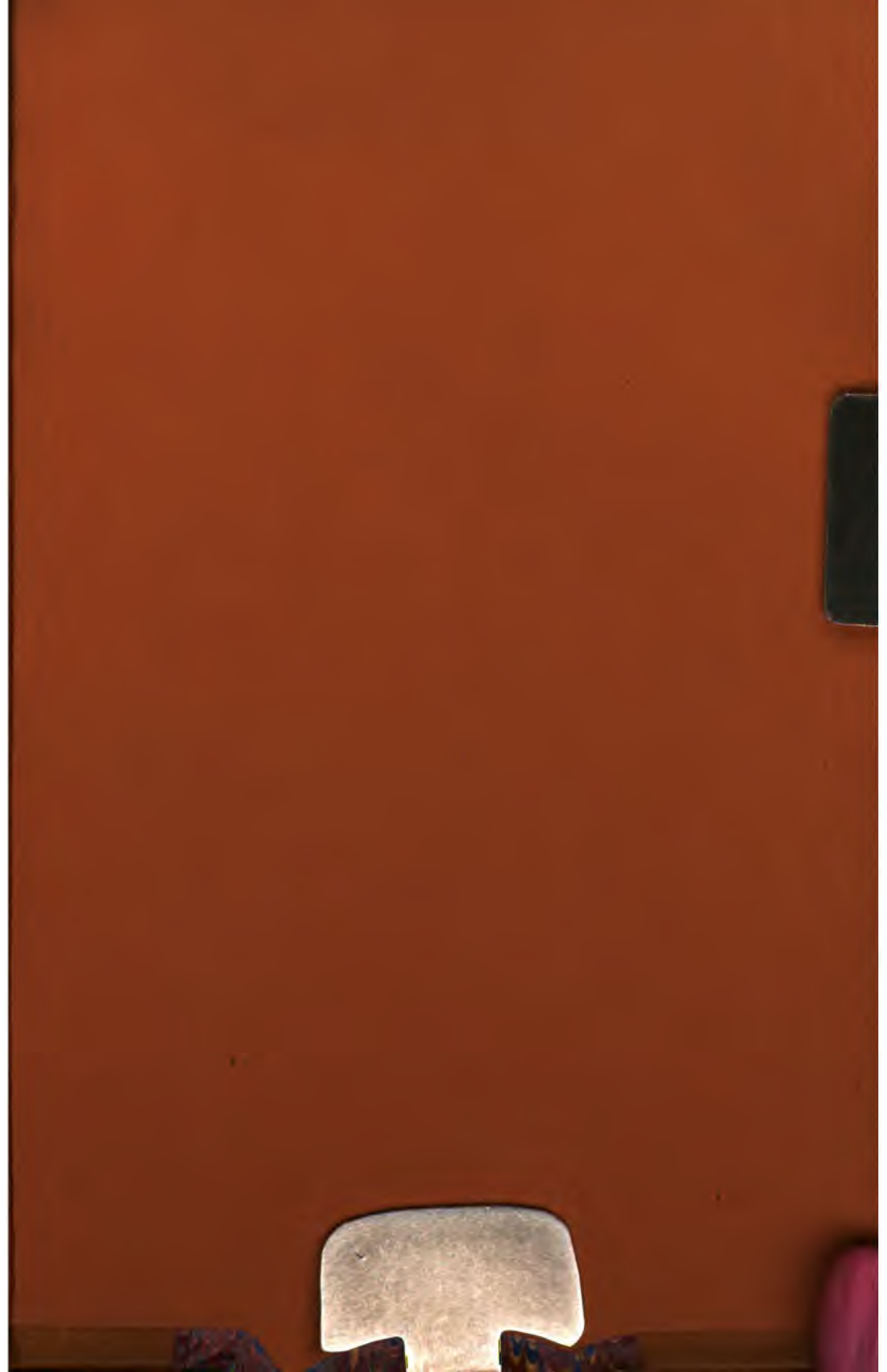
Nachdem wir die zehn Dramen, deren Stoff Shakspere aus der Geschichte seines Landes und Volkes entlehnt, in Bezug auf ihre epischen Bestandtheile geprüft haben, schliessen wir unsere Arbeit mit der Untersuchung seiner drei Dramen aus der römischen Geschichte. Wie das reichhaltige Material, welches unserm Dichter in seinen englischen Chronisten vorlag, zu seinem dramatischen Zwecke sich nicht überall scenisch verarbeiten liess, sondern in Referaten, Schilderungen und gelegentlichen Anspielungen verwandt werden musste, so und in noch weiterem Umfange hat der Inhalt der dem Dichter vorliegenden Plutarchischen Biographieen in doppelter Weise, dramatisch und episch, bei ihm die in jedem einzelnen Falle entsprechende Verwendung gefunden. Ueber das von Shakspere in seinem *Coriolanus* dabei beobachtete Verfahren darf

ich wohl auf meine frühere Abhandlung verweisen. — Dieselbe erörtert das Verhältniss des Shakspere'schen Coriolanus zu dem Coriolanus des Plutarch in Bezug auf das Scenarium, die Charakteristik und die Sprache und nimmt in der Besprechung der beiden ersten Punkte so vielfach Bezug auch auf diejenige Frage, welche uns hier beschäftigt, dass wir das dort Ermittelte nur mit andern Worten hier zu wiederholen hätten.

Für seinen *Julius Caesar* boten unserm Dichter drei Plutarchische Biographieen, die des Caesar, des Brutus und des Antonius, eine solche Fülle nicht nur geschichtlicher Ereignisse, sondern auch charakteristischer Züge, dass wir es natürlich finden, wenn Shakspere nicht Alles dramatisch, sondern einen guten Theil der Vorlagen episch verwerthet hat. Er mochte um so eher sich veranlasst sehen, zu diesem Auskunftsmittel zu greifen, als die Structur dieses seines früheren Römerdramas viel einfacher angelegt und der Umfang desselben viel geringer ist, als beides bei den beiden andern, erst später in Shakspere's letzter Periode verfassten Römerdramen sich herausstellt. — Der Gegensatz zwischen Caesar und seinem grossen Rivalen Pompejus fällt noch vor den Beginn unseres Schauspiels und konnte daher nur angedeutet werden in der Schilderung, welche (A. I. Sc. 1) der Tribun von Pompejus' ehemaligen Triumphzügen durch die Strassen Rom's entwirft. — Diesem auf die wechselnde Stimmung des Volkes berechneten Rückblicke schliesst sich in der folgenden Scene ein auf Brutus' Stimmung berechneter Rückblick im Munde des Cassius an: Reminiscenzen aus Caesar's früherem Leben in Momenten, die den jetzigen gottgleichen Herrscher als gebrechlichen, hülfsbedürftigen Menschen zeigen. — Die zwischen Caesar und Antonius gespielte, vielleicht verabredete Comödie, wie dieser ihm wiederholt die Krone anbietet und jener sie wiederholt unter dem jauchzenden Beifall des versammelten Volkes zurückweist, hat der Dichter uns nicht scenisch, sondern nur in der scurrilen Berichterstattung Casca's vorgeführt. Seine künstlerische Absicht, den Zuschauern den tieferen Sinn dieses Vorgangs und zugleich dessen Wirkung auf Brutus und Cassius klarer zu machen, wurde offenbar auf diese Weise sicherer erreicht. — Eine ähnliche Absicht

mochte ihn leiten (A. I. Sc. 3), die von Plutarch berichteten Prodigien nur schildern zu lassen. Eine augenscheinliche Darstellung derselben, falls die damaligen Theaterverhältnisse sie auch ermöglicht hätten, würde der tieferen Tendenz des Dichters kaum entsprochen haben. So begnügte er sich denn mit dem conventionellen ‚Donner und Blitz' und überliess es der Phantasie der Zuschauer, nach Maassgabe der Worte Casca's sich alles Uebrige: die flammende Hand des Sclaven, den Löwen am Capitol, die feurigen Männer in den Strassen Rom's, die Nachteule auf dem Marktplatz etc. hinzuzudenken. Ebenso lässt er später noch einmal (A. II. Sc. 2) die Calpurnia auf diese Unheil bedeutenden Wundererscheinungen zurückkommen und deren noch einige weitere erwähnen. — In der Apostrophe des Antonius an den todten Caesar (A. III. Sc. 1) haben wir, auf die kommenden Ereignisse hindeutend, energisch zusammengefasst eine Schilderung aller Greuel des Bürgerkriegs, die aus Caesar's Ermordung hervorbrechen und wie ein Fluch die Bewohner Italiens auch körperlich schädigen werden. Shakspere mochte die Schilderung um so eher hier einflechten, als er nach der ganzen Anlage seines Dramas diese Greuel selbst in den folgenden Acten kaum scenisch vorführen konnte. — Geschichtliche Rückblicke, wie Plutarch sie ihm darbot, hat der Dichter den gegenseitigen Recriminationen des Brutus und Cassius (A. 4. Sc. 3) einverleibt, aber nur soweit sie ihm zur Illustration der Entzweiung und darauf folgenden Versöhnung der beiden Freunde nöthig erschienen. — Die Entscheidungsschlacht bei Philippi, welche die Tragödie zu ihrem Abschluss bringt, konnte Shakspere natürlich nicht auf den Brettern seines Theaters ausfechten lassen. Er führt uns vielmehr, abseits vom eigentlichen Schlachtfelde, nur die Episoden von dem Falle erst des Cassius, dann des Brutus vor und lässt die Vorgänge der Schlacht selbst von verschiedenen Betheiligten berichten, so weit das zur nöthigen Orientirung des Publicums dienen sollte und konnte.

Wenn der Dichter in dem eben betrachteten Drama eine verhältnissmässig einfache Handlung in einem nicht zu weit ausgedehnten Umfange durchgeführt hat, so spielt sich dagegen in

seinem letzten Römerdrama, in *Antonius und Cleopatra*, eine viel complicirtere Reihe historischer Ereignisse, um die beiden im Titel genannten Hauptfiguren gruppirt, auf einem ungleich weiteren Felde im beständigen Wechsel der Scenerie und des Personals vor den Augen des Publicums ab. Den leitenden Faden durch diese bunte, fast verwirrende Fülle von Begebenheiten konnte der Dichter kaum allein in den einzelnen Scenen seinen Zuschauern darreichen: er musste zur Erklärung und Ergänzung des ohnehin überreichen dramatischen Elementes das epische Element zu Hülfe nehmen; er musste erzählen und berichten lassen, was sich in den schon weit genug gespannten Rahmen seines Schauspiels nicht mehr einfassen liess; er musste in ausschmückender Detailmalerei schildern, was augenfällig vorzuführen die selbst in jener spätern Periode seiner Wirksamkeit noch beschränkten äussern Bühnenverhältnisse verboten. — So wird zu Anfang des Stücks dem Antonius in den Berichten der Boten das von verschiedenen Seiten her drohende Unheil in rascher Steigerung nur verkündet, nicht aber den Zuschauern dramatisch dargestellt. — Ebenso conventionell werden die für Octavius unheilvollen Welthändel (A. I. Sc. 4) ihm durch den Mund eines Boten gemeldet. Daran schliessen sich im Munde des Octavius Reminiscenzen aus Antonius' früherem Leben: seine mannhafte Ausdauer in der Ertragung ärgster Kriegsstrapazen und Entbehrungen im Gegensatze zu der vorher geschilderten Weichlichkeit und Wollust, der er jetzt in Cleopatra's Banden fröhnt. Der Dichter konnte natürlich weder diese noch jene Seite im Charakter des Antonius in einzelnen Scenen sichtlich vorführen. — Die gegenseitigen Recriminationen der rivalisirenden Triumvirn (A. II. Sc. 2) ergänzen in ihren historischen Rückblicken die Kenntniss des Publicums von den vorhergehenden Ereignissen. — Von der dann folgenden glänzenden Schilderung der ersten Begegnung des Antonius und der Cleopatra ist bereits beiläufig in dem ‚Vortrage' die Rede gewesen und ebendaselbst das den Dichter dabei leitende Motiv erklärt worden. — Den bereits erwähnten historischen Rückblicken in gleicher Tendenz schliesst sich (A. II. Sc. 6) im Munde des jüngern Pompejus ein Rückblick an, der zugleich seine vom Vater ererbten Ansprüche

rechtfertigen soll. — Den Partherkrieg selbst auf der Bühne zu zeigen, konnte unserm Dichter schon deshalb nicht in den Sinn kommen, da weder Antonius noch Octavius sich persönlich daran betheiligt hatten. Aber die siegreiche Beendigung desselben durch Ventidius durfte wohl erzählt werden zur Charakteristik des Verhältnisses, in welchem der subalterne Sieger Ventidius zu seinem Gebieter Antonius stand oder doch zu stehen glaubte. — Antonius' weiteres unpolitisches und rücksichtsloses Schalten und Walten in Alexandria, ein Anlass seines späteren Sturzes, wird (A. III. Sc. 6) in der Rede des Octavius berichtet und ebenso in derselben Scene von der nach Rom heimkehrenden Octavia der Nichterfolg ihrer Sendung an ihren treulosen Gemahl. Shakspere ersparte sich und dem Publikum die immerhin peinliche Scene dieses Zusammentreffens und Auseinandergehens der beiden ungleichen Gatten. Er hat überhaupt, im Gegensatze zu den moderneren Bearbeitern dieses Stoffes weit weniger die Rivalität zwischen Cleopatra und Octavia als vielmehr die zwischen Antonius und Octavius in den Vordergrund gerückt, gewiss in einer echthistorischen Auffassung. — Die Seeschlacht bei Actium mochte und konnte der Dichter ebenso wenig in Scene setzen, wie die Landschlacht bei Philippi. Er lässt sie vielmehr hinter der Scene vor sich gehen; aber bei der Bedeutung, welche sie für Antonius' ferneres Schicksal hatte, lässt er sie nach allen Seiten hin hinlängliche Reflexe, vor ihr, während ihr und nach ihr, auf die auftretenden betheiligten Personen werfen und macht so die Zuschauer wenigstens mittelbar zu Zeugen dieser grossen Haupt- und Staatsaction. In den beiden letzten Acten lässt Shakspere offenbar bei dem Publicum das psychologische und persönliche Interesse an den beiden dem Untergang geweihten Hauptfiguren seines Dramas vor dem historischen Interesse vorwiegen. Die fernere Handlung bis zum tragischen Schlusse spielt sich scenisch vor unseren Augen auf einem engeren Raume ab, und zu weiterer Verwendung des epischen Elements lag für den Dichter kein Anlass vor.